

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ЭКОНОМИКИ
И УПРАВЛЕНИЯ «НИНХ»

С.А. Смирнов

АВТОПОЭЗИС ЧЕЛОВЕКА

ФИЛОСОФСКИЕ ОЧЕРКИ
ПО АНТРОПОЛОГИИ СТИХА

Новосибирск
2011

УДК 1(091)+141.333

ББК 87.3

С50

Смирнов С.А. Автопоэзис человека. Философские очерки по антропологии стиха. – Новосибирск: НГУЭУ. ЗАО ИПП «Офсет», 2011. – 389 с., илл.

ISBN: 978-5-85957-090-4

Книга посвящена анализу поэтической практики с точки зрения антропологического дискурса. В ней предложена попытка представить опыт поэта таким образом, чтобы можно было увидеть прецедент преобразования поэта, пример рождения поэта в человеке и изменения в процессе поэтической практики личностной структуры поэта.

Исследование может быть интересно студентам, аспирантам, магистрантам и всем тем, кто любит поэзию и антропологию.

© С.А. Смирнов

© НГУЭУ

ISBN: 978-5-85957-090-4

Жене и другу,
любимой Нине,
посвящаю

Содержание

Тоска по культуре Осипа Мандельштама	5
Последний суд Иосифа Бродского.....	67
Поэтическая тачка Варлама Шаламова.....	147
Поэма конца Марины Цветаевой.....	233
Высокая болезнь Бориса Пастернака	313
Список иллюстраций	382



Олег Мандельштам. Фотография из собрания музея. 1914

Самолетов: 1911-12. Мандельштам: 1913. Фотограф: 1914-15.

ПАСПОРТ

Выдан в соответствии с Положением о паспортах иностранных граждан СССР

№ 123456789

Личные данные	Паспортные данные
Имя: Олег	Паспортный номер: 123456789
Фамилия: Мандельштам	Дата выдачи: 1914
Дата рождения: 1914	Место рождения: Москва
Подпись: О. Мандельштам	Подпись: О. Мандельштам

М.П. [Печать]

ТОСКА ПО КУЛЬТУРЕ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

О. Мандельштам

Осипу Мандельштаму

*Я хотел этот ритм обуздать на скаку,
Но не вяжется слог мне на слух,
Ни списать, ни считать, ни спросить не могу,
Мой поэт, мой учитель, мой друг.*

*В ненадежном году ты был Богом рожден,
Ты всему современником был,
Ты с Всевышним на ты, ты дуэлил с вождем,
И тебя только равный убил.*

*В этой битве смертельной, схватившись на стык,
В пику с литературным зверьем,
Ты с зажатым в кулак гениальным чутьем,
Предугадывал времени рык.*

*Ты один на один голос драл напролет,
Сердце рвал на клочки и разрыв,
А кругом густопсовая сволочь ревет,
Невзирая на боль и ушиб.*

*Неизвестный солдат, без звезды и погон,
Ты в окопах поэзии жил,
И в могиле ты братской с гурьбой и гуртом
Погребен, и бульдозером срыт.*

*Но сквозь бред немоты, черноты, пустоты
Я твой голос слышал, и впредь
Он звенит хрусталем голубой чистоты,
Здесь бессильны судьба или смерть.*

10 июня 2005 г.

Слово – плоть и хлеб.
Оно разделяет участь хлеба и плоти:
страдание.

О. Мандельштам

Введение. Идея творения

Кто не проходил через искус творения нового мира? Кто не испытал онтологической тяги созидания вещей, не изведанных и не виданных ранее, демиургом которых себя чувствуешь и потекаешь себе, давая право судить, что ты – Бог?

Быть поэтом – испытание. Онтологическая тяга и искус – удел и судьба тех, кто призван творить мир по образу и подобию своему. Появляется Поэт – и мир меняется. Становится другим.

Искусство есть творение, творение нового мира. Это утверждение, с одной стороны, стало общим местом. С другой – оно настолько фундаментально, что требует всякий раз возврата к себе, к собственным основаниям. Что стоит за этим утверждением? Или оно в объяснениях не нуждается?

Не боясь казаться назойливым, полагаю, что данное утверждение не раскрыто, а точнее, не введено в культурные практики и дискурсы. Оно витает отдельно в разных декларациях разных «ведов» или спит в некоторых фундаментальных текстах типа работы М. Хайдеггера «Исток художественного творения» [32].

М. Хайдеггер глубок и темен, как вещь в себе. Он стал патриархален после постмодернистских деконструкций





и деструкций, которые он же, М. Хайдеггер, и спровоцировал, отказавшись от метафизики.

Придется снова вернуться к началу, к истоку, к новому разговору. А в качестве собеседников пригласить самих поэтов. И в разговоре вместе с ними поискать корень творчества. В одиночку философ его не найдет.

У писателей-прозаиков ситуация сложнее. Они нет-нет да скатятся в прозаизмы и в нравоучения. Чуть шаг в сторону – и вот великий Ф.М. Достоевский поливает грязью всех евреев. Чуть отвлечешься – и вот Л.Н. Толстой поучает своих читателей, призывает к новой религии. Хлебом не корми – а поучить жизни их брат-писатель любит.

У поэта все иначе. Не проще, а чище. Чистота дискурса, культурной формы поэтического слова, заключается в ясном, чистом акте искусства.

Поэт в чистом виде – творец мира, то есть формы мира. Он и есть воплощение этой культурной формы. Он собой ее воплощает, демонстрируя собой его, этого мира, «боль и ушиб». Поэт есть тот творец формы мира, которая рождается в страсти искусства. Он, в искусстве одержимый, одерживает победу над стихией, рождая чистую форму мира, но мира не этого, а потустороннего, мира поэтического органа, который оседает в текстах, следах поэтической работы, при чтении которых поймёте всякий раз оживает, тем самым подтверждая тезис о бессмертии души*.

Поэт, герой-жертвователь и герой-понтифик (гиеродул) в одном лице, в исходном культурном задании, открытом античными авторами, осуществляет жертвоприношение. Он отдает свое тело в жертву, осуществляя литургию

* Об особой роли поэта напомнил, в частности, О.И. Генисаретский, сославшись на М. Хайдеггера. Тот, в свою очередь, напоминает идею Платона, который изгнал поэтов с царского места в своем идеальном полисе и посадил на это место философов как стражей культуры. Царское место поэта заключается в восстановлении целостности мира, земли, языка, человека, в творении мира. Хайдеггер делает обратный ход, усаживая поэта на царское место [11].





жертвоприношения. И в качестве дров этот истопник бросает в огонь жертвенника свою плоть, сжигая и истрачивая свою органику, свои губы, рот, глаза, череп, руки, всю свою антропологию, всю телесность, а метафоры тела становятся частями, «органами» стихотворной формы.

Поэтому я возьму в качестве собеседника поэтов, наиболее полно (а потому и жертвенно), как мне видится, воплотивших работу по строительству поэтического органа. В качестве первого собеседника я приглашаю Осипа Мандельштама.

Я не буду делать поэтический литературоведческий анализ текстов (см. соответствующие работы известных авторов [9]), не буду напоминать о трагизме судьбы поэта, о чем тоже много написано (см. также [18; 29]). Хотя и этого не избежать, поскольку поэт по определению, как я уже сказал, в одном лице – и жертва, и жертвователь.

Я попробую описать устройство чистой культурной формы мира, мира поэтического органа, культурного тела поэта, которое нам и остается в живой памяти, и показать это на примере конкретных жизней, конкретных «трудов и дней» живых поэтов.

Я не стиховед. Не литератор. Я философ. Мне нет нужды разбирать стихи, выискивать в них тропы, вычислять стихотворные размеры, обсасывать метафорику стиха, изучать ритмику и строфику, выяснять, где там цезура и каким размером написана «Грифельная ода» (хотя и это, к слову, можно учитывать).

Я также не биограф. Я не собиратель материала к биографии. Я не собираюсь писать еще одну биографию поэта. Во-первых, это уже сделали умные люди. После воспоминаний А.А. Ахматовой, Н.Я. Мандельштам, исследований М.Л. Гаспарова, А.Г. Меца и других это делать совсем ни к чему. Во-вторых, собственно биография человека по имени Осип Эмильевич Мандельштам сама по себе хоть и интересна, но она будет еще одним рассказом о жизни и гибели поэта в тоталитарном режиме.





1908 г.

Гораздо сложнее и интереснее понять – что такое делал Мандельштам, единственный из поэтов в 20–30-е годы (за исключением Цветаевой, но она приехала в СССР в 1940 году, когда Мандельштама уже не было в живых, о ней поговорим в отдельной работе), вознамерившийся делать такое, что не укладывается ни в один из привычных жанров биографии или жанров литературоведческого анализа.

Разного рода рассказы про то, как он мучился и метался, жил бомжем и погиб в ГУЛАГе сами по себе никакого отношения к тайне творения не имеют. И, с другой стороны, сам по себе разбор очередного стиха, выискивание его гениальных метафор тоже не дает ответа на вопрос о тайне поэтического органона.

Я буду касаться биографических эпизодов лишь постольку, поскольку они будут давать знание о сугубо метафизической стороне дела, то есть о тайне автопоэзиса.

Что мне важно? Прежде всего, как озаглавлена данная работа, мне важен принцип автопоэзиса человека. Я его понимаю как процесс рождения и творения культурной формы силой метафизического, предельного вопрошания, к которой он прибегает для воплощения своих результатов поэтической работы. Автопоэзис обозначает смысл и суть процесса внутреннего преображения и трансформации культурного героя, который (процесс) происходит благодаря





осуществлению различных культурных практик (философских, художественных, религиозных)*.

В результате вопрошания и воплощения этой формы в человеке рождается иное существо под названием «поэт», который говорит поверх голов, в «большом времени», становится органом языка и культуры. Его собеседниками становятся поэты в культурном времени. Как собеседниками Мандельштама были Гомер и Данте. И это не метафора. Пойэтес становится особым культурным героем, выполняющим особую культурную функцию – развитие языка культуры. Но коль скоро он живет в теле, в материнском теле носителя, физическом индивиде, то этот последний мучается, страшится, корчится и изнемогает от этого своего плода. И в итоге умирает, буквально гибнет. Это такой акт мужества, который человек осуществляет, понимая в итоге свою культурную миссию.

В этом смысле поэзия, разумеется, есть не просто само по себе писание стихов (внешне это выглядит вроде бы так). Поэзия – оформление метафизики мысли о времени, мысли, претендующей преодолеть время, преодолеть его

* О принципе автопоэзиса писал О.И. Генисаретский, выделявший в практике автопоэзиса акт снятия с человека собственных форм запечатлевания и идентификаций. Автопоэзис означает собственную самокреативность и перепроизводство собственной человечности [10]. На идею автопоэтического характера философии указывали Ж. Делез и Ф. Гваттари [14]. На автопоэтический смысл «практик себя» фактически указывает и М. Фуко, исследовавший в своих работах не столько сами по себе моральные запреты для человека желания, сколько практики себя как практики проблематизаций этих запретов, практики самоуправления, в рамках которых упор делался на отношении к себе, «дающем возможность не позволять себе увлечься соблазнами и удовольствиями, сохранять за ними контроль и превосходство, оставаться свободным от любого внутреннего рабства по отношению к страстям и достигать определенного типа бытия, которое может быть определено как полное обладание [jouissance] самим собой или совершенная высшая власть [souveraineté] над собой» [31, с. 51]. Более подробно это понятие раскрывается также в моих работах [25; 28].





разрывы и разломы. Поэзис – мысль о попадании человека в эти разломы и разрывы и стремление преодолеть страх от переживания этих разломов.

Для того чтобы выдержать метафизику разрыва, человеку приходится выращивать в себе поэтический органон с помощью культурных форм-орудий, языковых средств, а также с помощью своей особой органики тела – голоса, дыхания, устройства губ, говорения, работы рта, дикции, манеры чтения, устройства восприятия, видения, работы глаз, своей походки, всей своей телесной организации. Именно антропологию, антропотехнику и антропогенность стиха мы и попробуем нащупать у тех поэтов, которые с моей точки зрения наиболее близко подошли к выполнению этого культурного задания – быть жертвой и жертвователем одновременно и выделять поэтический органон. Они ближе всех подошли к проблеме автопоэзиса и воплотили этот принцип своей жизнью, своей судьбой.

Почти мистический процесс рождения неорганического тела, поэтического органона, воплотился в их бессмертных творениях (которые, кстати, совершенно невозможно делить на поэзию и прозу).

Для меня поэт пойэтес – в высоком античном смысле ваятель, творец мира, творец божественной формы, не важно, как написавший свои стихи: в столбик или в строчку, строфой или верлибром*.

В таком случае смысл проникновения в поэзис состоит не в том, чтобы пересказать некое содержание стиха (о чем?

* В данной работе я не ставил себе целью выискивать античные этимоны и выстраивать некую понятийную и образную традицию. Тем не менее, все же сошлюсь на авторитет Платона, который в отличие от собственно поэзиса, то есть подражания (мимезис) божественным образцам (то, чем занимается поэт), выделял и практику автопоэзиса (авто-поиѣтѣкос), то есть делания и представления самого предмета, а не его подобия (см. также у А.Д. Вейсмана [6]). Автопоэзис есть выделявание поэмы с удержанием феномена, то есть явленной сердцевины, удерживающей идею сущего, его благость.





про что?), которое сводится, например, к некоей идее о том, что, например:

«...власть отвратительна, как руки брадобрея...»

Есть всеобщее заблуждение, согласно которому считается, что за формой стиха (слова) кроется некое содержание, некая мысль, которую поэт хочет сообщить миру. Или предполагается, что за словом стоит некая реальность, которую поэт описывает, оформляя свою мысль в некую стихотворную форму.

Более точным будет сказать, что содержанием поэзии является метафизический прыжок, рывок, который совершает поэт. А поэзис его является формой его органа, с помощью которого он совершает этот прыжок. И он его всякий раз проделявает, рвется «из всех сухожилий».

В этом прыжке есть свои герои-первопроходцы (как Цветаева и Мандельштам). Их прыжки и полеты – головокружительны и запредельны. Иди, поспевай за ними!

Итак, содержанием поэзиса является не некое описание некоей социальной реальности (как плохо или хорошо живет). Не некая мораль и проповедь (это оставим литераторам, писателям-борзописцам), не некое самописание своих ощущений и переживаний (как мне больно или, наоборот, хорошо, – чем увлекался сильно Пастернак, себя любя и жалея и мечтая о Нобеле), а отказ от всякой морали, от всякой социальной реальности и уход в метафизический рывок и оформление этого рывка, феномена, прецедента преображения в процессе этого прыжка, метаморфоза, который переживает поэт-гиеродул, в поэти-



О.Э. Мандельштам.
1914–1915 гг.





ческий органон. И в человеке, физическом носителе, лепится тот самый персонаж, пойэтес, прыгающий и изрыгивающий свои стихи.

Это выражено в той или иной степени у всякого поэта (если он поэт, а не пророк и не моралист, не писатель-описатель). У Мандельштама и Цветаевой это получилось настолько ярко и выпукло, настолько в них самих грандиозно и рельефно вылеплена фигура пойэтеса, что их физические носители, едва выдерживавшие эту ношу, уже были почти не видны, они были полностью подчинены автопоэзису. Эти культурные герои при жизни стали живым воплощением поэзии. И сама биография становилась житием поэта, мифом, оброставшим сказками и легендами.

В таком залоге бессмысленным становится сравнение – что является столпом в культуре, какие культурные практики являются наиболее жиздательными и фундаментальными в становлении человеческого в человеке. Долгое время венцом была наука. Затем, уже в XX веке, было много голосов, выдвигавших на первые места искусство и религию. Например, о. П.А. Флоренский писал, что «обоснование естество-знательное уже лет через двадцать будет наивно и притязательно, как смешная старомодная шляпа» [30, с. 190]. Для него «естественно-научные положения были слишком мало прочным фундаментом философской антропологии: несравненно надежнее в этом смысле основные инварианты лирики, а тем более – незыблемо прочные символы религии» [Там же].

Я же предпочитаю вслед за Мандельштамом говорить не о противопоставлении, а о взаимопроникновении. Высокая поэзия не зачеркивает глубину научного познания, а религиозное откровение не отрицает открытие истины. Для Мандельштама «чтение “Божественной комедии” должно быть обставлено как огромный исполнительный эксперимент. Оно само по себе есть научный опыт» [21, с. 162]. В другом месте он пишет: «Дант может быть понят лишь при помощи теории квант» [Там же, с. 156]. Или еще силь-





нее: «Дант произвел головную разведку для всего нового европейского искусства, главным образом для математики и для музыки» [Там же, с. 157]. Или поразительное откровение: «Я позволю себе сказать, что временные глагольные формы изготовлял для десятой песни в Кенигсберге сам Иммануил Кант» [Там же, с. 158].

Таких синтетических сравнений у Мандельштама рассыпана масса. Смысл их состоит в том, что автопоэзис личности нельзя разъять на части (как у пушкинского Сальери: «музыку я разъял как труп»). Автопоэзис осуществляется в целом во всем микро- и макрокосмосе личности, о чем напомнил М.М. Бахтин в своем гениальном очерке «Искусство и ответственность», написанном в 1919 году в Невеле:

«Три области человеческой культуры – наука, искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству... Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности.

И нечего для оправдания безответственности ссылаться на “вдохновение”. Вдохновенье, которое игнорирует жизнь и само игнорируется жизнью, не вдохновенье, а одержание. Правильный, не самозванный смысл всех старых вопросов о взаимоотношении искусства и жизни, чистом искусстве и проч., истинный пафос их только в том, что искусство и жизнь взаимно хотят облегчить свою зада-





чу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством.

Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности» [3, с. 5–6].

После таких слов спорить и сравнивать уже совсем бессмысленно. Надо идти дальше.

Быть поэтом.

Архитектоника ответственности

Почему так мало хороших биографий поэтов и философов? И почему они, после того как написаны и изданы, подвергаются уничтожающей критике со всех сторон? Почему мы не узнаем в них своих любимых героев?

Наверное, потому, что и биограф, и мы сами наивно думаем, что человек по имени Александр Пушкин, стрелявшийся с Дантесом, ездивший верхом, дуэлянт, друг декабристов, ходивший по Питеру с тяжелой тростью для упражнения рук и автор «Медного всадника» – одно и то же лицо. Мы приписываем своим представлениям о нем право на истинность. Мы присваиваем этого героя себе и считаем, что наша любовь и наше знание о нем – неизменны и истинны.

И начинает биограф собирать материалы, воспоминания, пересказывать, цитировать, выискивать, как было на самом деле, перемежая свои пространные рассуждения цитатами из творений своего героя. Сказал – процитировал. Снова сказал – и снова цитаточка. Вот в этом году у него такие темы и мотивы в его творчестве, а в этом году такие. А вот в этом году он встретил такого-то (такую) и между ними вспыхнуло чувство. И в подтверждение – цитата из стиха.

В наборе сведений и цитат совершенно не раскрывается тайна рождения поэта. То есть, собственно, – что пишется? Что создается, что происходит при этом? Где и когда рождается поэт? Как показать это? Что это за событие?





В чем, где, как явлено событие поэзиса? Где, как рождается поэт в человеке?

Ну, узнали мы о ссылках Мандельштама в Воронеж, в котором он пишет головокружительные стихи. И что? Или узнали, что Осип и Надежда Мандельштамы возвращаются в Москву в 1930 году и он пишет стихи о курве-Москве. И что? А где тайна рождения шедевра «Стихи о неизвестном солдате»? В чем их антропогенность? Или какие такие биографические события могут быть причиной и средством написания таких строчек:

*Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда...*

У метафизического вопрошания нет конкретных причин. Те же самые бытовые условия жизни или страдания не дают гарантий появления умопомрачительных строчек у другого человека и тем более не объясняют их.

А если сказать расхожую фразу, что поэт говорит с Богом – значит просто спрятаться за метафору.

Но есть кухня поэзии, исток автопоэзиса. Поэт все равно работает, лепит, становясь органом бытия.

*Он опыт из лепета лепит,
И лепет из опыта пьет.*

Итак, необходимо договориться, что поэт и физическое лицо, носитель этого имени поэта, лицо, жившее и умершее когда-то, – это существа разные. Поэт – концептуальный персонаж, который рождается в человеке и который как раз строится, лепится, меняется, рождается, перерождается и продолжает жить после ухода своего носителя, но уже в культурных формах, текстах, при чтении которых этот персонаж всякий раз возрождается*.

* Понятие концептуального персонажа в философии ввели Ж. Делез и Ф. Гваттари [14]. Более подробно я его разбираю в своих предыдущих работах. См., например, в [26; 27].





Портрет работы
А. Зельмановой-Чудовской.
Предположительно 1913 г.

Как ребенок выходит из материнского лона, уходит в свое плавание, создает свой мир, а мать, его вскормившая, отходит в иной мир. Так и поэт.

И именно персонаж, поэт, вступает в конфликт с эпохой, со временем, с родителями, друзьями, братьями по перу. Именно он дает силы, поскольку первое существо боится, оно смертно, оно болеет, таится, томится, бежит. Именно этого поэта, нарождающегося персонажа в физическом теле, не понимают первые (физические) родители, они не узнают в нем своего сына, не

понимают друзья (он опережает время, он быстро вырастает из своих привычных рамок, а люди удивляются, что это с ним происходит). Так не понимали Мандельштама и его родители, люди торговые, коммерческие, далекие от поэзии. Так не понимали его другие поэты, не понимал и Пастернак.

То же самое происходит и с попытками объяснения – откуда произошел этот гений? Максимум, что можно себе позволить здесь – сказать, что из себя самого*. Хотя харак-

* Известны слова А.Ахматовой по этому поводу: «Почему мемуаристы известного склада ... так бережно и любовно собирают и хранят любые сплетни, вздор, главным образом обывательскую точку зрения на поэта, а не склоняют голову перед таким огромным и ни с чем не сравнимым событием, как явление поэта, первые же стихи которого поражают совершенством и ниоткуда не идут? У Мандельштама нет учителя. Вот о чем стоило бы подумать. Я не знаю в мировой поэзии подобного факта. Мы знаем истоки Пушкина и Блока, но кто укажет, откуда донеслась до нас эта новая божественная гармония, которую называют стихами Осипа Мандельштама!» [2, с. 171–172].





терно, что Мандельштам входил именно в домашний, семейный круг поэтов («Цех поэтов», основанный Н. Гумилевым и С. Городецким), но потом быстро вырос и из этой семьи. Эта семья в корне отличалась от круга символистов. «Цех поэтов» был почти приятельским домашним кружком. Каким был и кружок М.М. Бахтина в Невеле и Витебске, в котором за самоваром собирались Бахтин, Пумпянский, Каган и другие. Собирались и вели разговоры о мировой философии и культуре. Так и тут в узком домашнем кругу рождался мировой поэт, не подвластный никаким течениям и «измам».

Сам Мандельштам вполне понимал эту культурную миссию поэта – бросать вызов времени, взрывать время своим плугом поэзии: «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубокие слои времени, его чернозем, оказываются наверху» [21, с. 40].

Поэт не живет в этом времени, то есть в привычной обыденной хронологии. Действительно, в каком времени жил Иисус Христос? Он ведь и задал иное, свое время, свой отсчет, свою эру.

Мандельштам тоже выбирает свое время:

«– Ты в каком времени хочешь жить?

*– Я хочу жить в повелительном причастии будущего,
в залоге страдательном – в “долженствующем быть”»*
[22, с. 176].

Мандельштам – солдат слова, языка, его служитель и время его – время языковое. И в «Стихах о неизвестном солдате», его завещании, он – неизвестный солдат поэзии, солдат языка, всю жизнь проведенный в окопах этой поэзии.

Службу, солдатскость имел в виду Иосиф Бродский, говоривший, что Мандельштам всего себя отдал поэзии и обрел такую поэтическую автономию, которая и приводит к культурной изоляции [5]. Искусство для Бродского (и характеристики Мандельштама есть самохарактеристики





его самого) – это не лучшее, а альтернативное существование, не попытка избежать реальности, но наоборот, оживить ее, этот дух, ищущий плоть, но находящий слова [Там же, с. 23]. Тем самым Мандельштам, выстраивая поэтический мир, пребывает в культурном большом времени, оседающем в больших культурных формах поэтического органона. Отсюда – библейские, античные и российские имперские темы в поэтике Мандельштама. Отсюда его собеседники – Гомер Овидий, Данте, Пушкин, Чаадаев. Отсюда его знаменитая фраза: «акмеизм – это тоска по мировой культуре». И. Бродский при этом добавляет, что после ухода символизма наступила словесная инфляция и девальвация, породившая всякого рода имажинизмы, футуризмы, конструктивизмы и т.д. И только Цветаева и Мандельштам создали качественно новое содержание, и судьба их ужасным образом отразила степень их духовной автономии [Там же, с. 132].

Как следствие автономии (заметьте – автономии и автопоэзиса, два сопричастных друг другу акта, собственное законодательство и собственное творение) – изоляция. Как только человек создает свой мир, он становится, добавляет Бродский, инородным телом, в которое метят все законы – тяготения, сжатия, отторжения, уничтожения. Мир Мандельштама был достаточно велик, чтобы навлечь на себя их все. Его мир был слишком автономен, чтобы раствориться. И чем дальше, тем стремительнее. Поэзия Мандельштама стала поэзией высокой скорости и оголенных нервов.

Что здесь нам важно? Важно именно то, что поэт (а Мандельштам как раз и воплотил в себе, своей судьбе, эту культурную роль, сыграл ее сполна) берет на себя едва ли не самую уникальную роль – творение мира языка. И через это творение языкового мира развивает собственно мир культуры, а за ним развивается и в целом весь мир человеческий. Собственно антропогенность, рождение челове-





ского в человеке воплощается именно в поэте. Не в богослове и не в философе. Не в ученом, не в методологе*. В человеке нужна именно фигура поэта, создающего этот органон. Но именно это достижение языковой самостоятельности и духовной автономии приводит к его, поэта, превосходству над другими, физическими современниками. Это порождает космическое одиночество поэта. Не потому, что поэт такой сильный и мужественный. А потому, что у него такое культурное задание. И Мандельштам это однажды понял. И, страшась и чертыхаясь, принял. А Пастернак не принял, испугался**.

* Создание языка, выступание в качестве органа языка культуры – задача гораздо более жертвенная и одновременно адекватная, понятная и укорененная в культуре. Ее выполняли в свое время Гомер, Данте, Пушкин, Мандельштам. Претензия же узкоцехового характера на создание своего корпоративного языка, о чем ратуют, например, методологи-щедровитяне, претензия на формирование такого своего языка, который бы стал ответом на вызовы времени, такие претензии выглядят мелко. Если методология начинает создавать свой язык, то это превращается в игрушки детишек. Но когда-то придется взростеть и вылезать из песочницы.

** Пастернак даже признавался Мандельштаму: «я завидую Вашей свободе. Для меня Вы новый Хлебников. И такой же чужой. Мне нужна несвобода» [34, с. 532]. И это Пастернак говорит Мандельштаму в 1932 году, в период травли и жуткого одиночества последнего. Вместо помощи этот, ставший чуть ли не придворным, поэт смеет Мандельштаму говорить о том, что он ему завидует. Надо сказать, что несмотря на плохое здоровье, астму и стенокардию, Мандельштам как раз демонстрировал гораздо большее душевное здоровье, чем его именитые современники. На допросе в 1934 году он назвал советское правительство «правительством захватчиков». Ленин в стихах называет «октябрьским временщиком». По легенде, рассказанной А. Ахматовой и Н.Я. Мандельштам и похожей на правду, поскольку она записана по свежим следам, вождь позвонил Пастернаку в 1934 г. и стал спрашивать о Мандельштаме. Пастернак пытался перевести разговор на другие темы: «Что мы все о Мандельштаме, я давно хотел встретиться с Вами и поговорить серьезно. – О чем? – О жизни и смерти». Вождь бросил трубку [18, с. 170].





Песнь есть форма языкового неповиновения, продолжает Бродский. И ее звучание ставит под сомнение много большее, чем конкретную политическую систему: оно колеблет весь жизненный уклад. И число врагов растет пропорционально [5, с. 135]. «Именно интенсивность лиризма поэзии Мандельштама делает его сиротой века. Ибо лиризм есть этика языка. Превосходство этого лиризма над всеми достижимыми ... и есть то, что создает произведение искусства и позволяет ему уцелеть...» [Там же, с. 135.]

Собственно тогда только и возможно говорить о культурной памяти, о культурном душевном бессмертии. Поскольку только такая интенсивность и автономия и позволяют воплотить этот «звучащий слепок формы». Эта поэтическая форма и запоминается, через нее запоминается вообще мир, сами прецеденты культурных творений. Поэтическое произведение есть та последняя инстанция, которая помнится, она остается последним, что «слетит с запекшихся губ», сказал Бродский, сам подтверждающий своей судьбой свои слова. С ним мы тоже побеседуем, но отдельно.

В противоположность памяти – беспамятство, безумие есть обратный процесс умирания, забвения поэта и человека. Неспособность держать культурную форму есть знак умирания, быстрого и скоротечного. Потому Цветаева и ушла из жизни, поскольку сначала из нее ушел поэт. Она перестала писать. Поэзия ушла из нее. И из нее ушел всякий смысл жизни.

Тем тяжел и страшен постмодерн – своим беспамятством. Ибо акт памяти – творение формы. Когда она не творится, не держится, а остаются одни цитаты и симулякры, то человек сходит с ума, теряет память, с него слетает поэтическая форма, онтологический костяк-органон, который держит его в культурном времени, на плаву.

Именно это подтверждает Надежда Яковлевна Мандельштам [23, с. 132–133]. Я нашел сильное созвучье в ее строчках. Она пишет о том, что большинство людей эпоха гнула и ломала. Поэтому многие биографии катастрофичны. Эпоха





не формировала личность, а скорее расплющивала ее. Нужна была огромная сила, чтобы несмотря на гнет и удушье, сохранить способность к росту. Это оказалось возможным только для людей, чья личность строилась на *формообразующей идее* такой мощи, что не внешние события влияли на нее, на рост личности, а отношение человека к внешним событиям. «Я не могу, – пишет Надежда Яковлевна, – назвать того, что строило личность Мандельштама, потому что его основная идея не поддается формулировке» [23, с. 132]. Скорее это отношение к поэзии как к дару свыше, чем к назначению, а также вера в священный характер поэзии. Второго такого человека, который бы все дни находился на линии огня и все же сохранил способность к мысли и к росту, я не видела. На линии огня не выдерживал никто. Люди, способные к духовному росту и труду, были уничтожены почти сразу. Например, это Флоренский (кстати, один из великих собеседников Мандельштама, а книга «Столп и утверждение истины» была настольной книгой Мандельштама)*.

Автопоэзия

Конститутивные принципы поэтики Мандельштама

Степерь попробуем настроиться, собрать и обозначить, как бы застолбить идеи, верстовые столбы, организующие всю поэтику Мандельштама. Тем самым попробуем сами настроиться, настроить свое умозрение с тем, чтобы потом этим настроенным окуляром пройти по пути стро-

* По свидетельству Надежды Яковлевны, «последним мужем совета» для Мандельштама был о. П.А. Флоренский. Весть о его аресте и последующем уничтожении он принял как полное крушение и катастрофу [23, с. 47]. Кстати, у Мандельштама долгое время не было вообще своих книг. Из них разве что Данте и Флоренский. Долгое время до «Разговора о Данте» у него вообще была лишь одна книга – «Столп» [Там же, с. 61].





ения поэтического органа на конкретном поэтическом материале. Это я делаю по той причине, что есть такое нетерпение сердца у некоторых читателей. Они не нуждаются в комментариях, им подавай сразу сам стих. Открывает он этот стих и что он видит? Кто-то видит (у него культурный орган настроен), а кто-то, кроме метафор, не видит ничего.

А кому-то подавай интересные подробности и эпизоды из биографии, подтверждающие тот или иной стихотворный пассаж.

Я не буду делать ни того, ни другого. Мне нужно, в свете того, что я уже сказал выше, попробовать к культурной глыбе по имени «поэт Мандельштам» подойти бережно, осторожно. Не спешить пересказывать тех или иных литературоведов и стиховедов или биографов, а попытаться подобрать адекватный ключ к его поэтическому органу, чтобы открыть его и услышать его голос, услышать его самого, а не собственные придумки и фантазмы.

Поэтому ниже я изложу ряд принципов, организующих поэтику Мандельштама, как следствие моего прочтения всего разного, что есть о нем и его самого, в том числе и его собственные утверждения, которые, отрадно это видеть, очень трезвы, разумны и глубоки. В них Мандельштам показывает себя глубоким философом, адекватно оценивающим и мировую поэзию, и свою роль в ней. При этом он употребляет настолько высокие и точные характеристики, что они не нуждаются в дальнейших научных (которые становятся квазинаучными) объяснениях.

Идея, организующая личность

Еще в 1915 году Мандельштам написал блестящий очерк о П.Я. Чаадаеве. Он тем более удивителен, что мало кто конгениально понимал русского философа в то время. При этом в 1915 году еще не все письма философа были опубликованы. Они опубликованы полностью только в наше время, в 1989 году.





Надежда Яковлевна писала, что поэт, в отличие от литератора, строит, именно строит, а не выбирает свою судьбу. Мандельштам был активным строителем, и я не мешала ему строить себя и быть самим собой. Он строил себя, а заодно и меня [23, с. 159].

Также я уже сказал выше, ссылаясь на Надежду Яковлевну, что именно формообразующая идея двигала его по жизни, выстраивала его личность.

Собственно это Мандельштам уже выделил в очерке о Чаадаеве: «Огромная внутренняя дисциплина, высокий интеллектуализм, нравственная архитектоника и холод маски, медали, которыми окружает себя человек, сознавая, что в веках он – только форма и заранее подготавливая слепок для своего бессмертия» [21, с. 87]

Абсолютно точно Мандельштам определяет культурное задание Чаадаева, первого русского философа: интеллектуальная самоорганизация российского пространства. Россия, принадлежащая еще целиком к неорганизованному миру, была воспринята Чаадаевым как его удел и судьба. Он сам плоть от плоти был этой России и посмотрел на себя как на сырой материал. Результаты получились удивительные. Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру [21, с. 87].

В черновиках поэта сохранился также и такой отрывок: «В младенческой стране, стране полуживой материи и полумертвого духа, седая антиномия косной глыбы и организующей идеи была почти неизвестна» [Там же, с. 288]. Эта идея подчинила личность себе без остатка и в награду за абсолютное подчинение подарила ему абсолютную свободу.

Онтологизм стиха

Мандельштам признавался, что для того чтобы писать роман, нужны каторга Достоевского и десятины Толстого. А в 20–30-е годы было поветрие – все ринулись писать романы. И Пастернак ринулся. Мандельштам избе-





жал этой болезни. Роман Пастернака – погоня за утраченным временем. А Мандельштам писал не рассказы и романы, не очерки и повести, а прозу или поэзию. Других определений он не признавал. Он не жаждал вообще больших форм. Самая большая поэтическая форма – это, пожалуй, «Стихи о неизвестном солдате». «Путешествие в Армению» уместается в 20 страниц. А «Четвертая проза» – в 10. Точнее, самой большой культурной формой был его «Разговор о Данте». Этот шедевр можно считать его поэтическим манифестом.

И вообще свои вещи он называл, употребляя музыкальные термины. Ораторией он называл «Стихи о неизвестном солдате».

Для него было важнее качество поэтической мысли, миропонимание и мироощущение поэта. Не внешние признаки и многостраничье, а гул времени и отзвук его в поэзисе. Надежда Яковлевна добавляет: «Ведь гармония стихов – лишь сконцентрированная сущность поэтической мысли, а то новое, что приносит поэт, вовсе не рваная строчка, не рифмика, не “классицизм” или футуризм, а познание жизни и смерти, слияние жизненного пути и поэтического труда, игра детей с Отцом и поиски соотношения смерти с ходом исторического времени. Какова личность поэта, таков и поэтический труд» [23, с. 291].

Потому Мандельштам работал скорее голосом. Он ловил поэтический поток голосом, ртом, гортанью. «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет» – характерный крик в «Четвертой прозе» [22]. Он скорее наговаривал, напевал, музицировал свою поэзию, чем писал. Щегол – его любимый образ, самообраз, часто встречающийся в Воронежских тетрадах.

*Мой щегол, я голову закину –
Поглядим на мир вдвоем:
Зимний день, колючий, как мякина,
Так ли жесток в зрачке твоём?...*



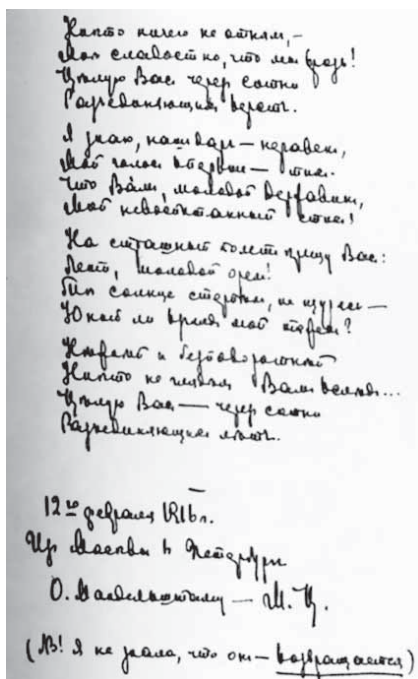


С закинутой головой, как щегол, певший свои стихи – образ, который у многих запомнился с тех лет. Ахматова потом писала о первой встрече с ним в 1911 году: «...он был худощавым мальчиком, с ландышем в петлице, с высоко закинутой головой, с пылающими глазами и с ресницами в полщеки» [2, с. 152].

Суд над поэзией

Сохранился текст записи Мандельштама от 1923 года, который он написал молодому поэту, Л. Горнунгу, очередному подражателю Н. Гумилева. Мандельштам оценивал, что такое акмеизм: «Акмеизм 23 года не тот, что в 1913 году. Вернее, акмеизма нет совсем. Он хотел быть “лишь совестью” поэзии. Он – суд над поэзией, а не сама поэзия» [18, с. 92].

Это принципиальное признание, являющееся следствием принципа организующей идеи (см. выше). Акмеизм, много позже писала Н.Я. Мандельштам, был не чисто литературным, а главным образом мировоззренческим объединением. Поэтическая мысль представляет собой синтез всех слоев личности. Достигается этот синтез благодаря ведущей идее, строящей личность. Если идеи нет, возникает в лучшем случае умелец,



Автограф стихотворения
 Марины Цветаевой «Никто
 ничего не отнял...», обращенного
 к О.Мандельштаму.
 12 февраля 1916 г.





«переводчик готовых мыслей», стальной или ситцевый соловей.

Оттого Мандельштам не стал ни символистом, ни футуристом, а просто поэтом. Он не формочки искал, не рифмы выстраивал, и тем более никому не служил. Он лепил поэзис человека, попавшего в расщелину времени, в трещину перехода. И никакие футуристы и формалисты не могли склеить это разрыв, не могли ответить на крик Мандельштама:

*Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
двух столетий позвонки?*

Надо было быть рефлектирующим поэтом, поэтом над поэзией, быть даже не внутри ее, не просто ее органом, а устраивать ей же самой постоянный кровавый суд, немилосердно себя же при этом истязая, преодоляя все привычные поэтики и традиции, вырастая из этих поэтик.

А потому он «никогда ничей не был современник». Его не понимали, его травили, ругали «на языке трамвайных перебранок». «Это хуже, чем брань» – пишет Надежда Яковлевна [23, с. 18].

Архитектурность стиха

Л.Я. Гинзбург писала, что архитектурность раннего Мандельштама следует понимать широко. Он вообще мыслит действительность архитектурно, в виде законченных структур – и это от бытовых явлений до больших фактов культуры [13, с. 249–250]. Принцип архитектурности становился программной позицией Мандельштама в целом как поэта. Борьба с хаосом, бесформенностью, преодоление его порядком стиха, стойкейном-словом в поэзии, построение архитектуры стиха вплоть до названия первого сборника «Камень» – таково его отношение вообще к творче-





ству. Стих, слово, речь как и античные стойхейоны, выстраивались в алфавит космического мироустройства. Это сугубо культурное занятие и задание, идущее еще от первых античных поэтов и философов, воспринимавших построение своих языковых структур как порождение из хаоса – космоса, с тех пор, как алфавит понимался аналогом космоса, а буквы – части, частицы этого космоса, его первоэлементы, первостихии.

Но ведь понятно, что архитектурность стиха у Мандельштама и есть следствие его первых принципов – идеи, организующей личность и онтологизма стиха. И разбивать его поэтику на три поэтики, как делает М.Л. Гаспаров, можно лишь с точки зрения узкостиховедческого анализа. Он выделяет архитектурность как первую поэтику Мандельштама. Это период «Камня», период акмеистов, Цеха поэтов. Поэт понимается как вольный каменщик, строит здание поэзии камень за камнем. Слово как камень. Основательность и фундаментальность, вхождение в культуру, архитектурность стиха.

О поэтиках Мандельштама мы поговорим ниже, а здесь отметим, что деление поэзии Мандельштама на три поэтики, три периода весьма искусственно. Достаточно посмотреть его собственные работы, как станет ясно, что, например, архитектурность он всегда держал как принцип. В «Разговоре о Данте» у него постоянно встречаются архитектурные и строительные метафоры.



Фото О. Мандельштама. 1923 г.
Москва. Любимая фотография
Н.Я. Мандельштам





Например: «Вся поэма (Divina Commedia) представляет собой одну, единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, не строфу, а кристаллическую фигуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная, формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы» [21, с. 120].

Камень, кристалл, тысячегранник – таковые формы в Божественной комедии, и собственно формы поэзии.

«Камень – как бы дневник погоды, метеорологический сгусток. Камень не что иное, как сама погода... Импрессионистический дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий; но он не только. Он и будущее: в нем есть периодичность. Он алладинова лампа, пронизывающая геологический сумрак будущих времен» [Там же, с. 148].

Камень – не галька, не скальный валун. Мандельштам, опираясь на опыт Данте, а точнее на свой опыт понимания Данте, ведет с ним разговор в Крыму, выхаживая этот разговор, идя по берегу, беседуя, советуясь с каменистым берегом. Камень – такой же собеседник, омытый и обветренный ветрами и временем, на котором зафиксирована запись веков и событий. Так и его стихи – это живые камни событий, стенограмма культуры, точнее ее кардиограмма, потому слово – хлеб и плоть, с ними она роднится одним – страданием. Поэзия Мандельштама – отшлифованная временем форма языка, которая в «порывообразовании», исполнительском порыве (как он говорит о Данте), остается в виде «каллиграфического продукта» [Там же, с. 151].

Ведя разговор с Данте, Мандельштам оттачивает свой камень слова. Он его оттачивает на своем точильном инструменте, своем языке, своей речью, своей гортанью проверяя звуки и смыслы, вышагивая фразы и предложения. Он ведь именно диктовал «Разговор о Данте» своей жене Надежде Яковлевне. Он наговаривал текст, он действительно вел разговор. Надежда Яковлевна при этом вспоминала: «Записываемая под диктовку “Разговор о Данте”, я часто замечала, что он вкладывает в статью много личного и говорила: это ты уже свои счета сводишь» – он отвечал: Так и надо. Не мешай» [23].





Провиденциальный собеседник

Мандельштам беседовал не со своими современниками, а с дальними. Это была его сознательная позиция. Писатель (то есть литератор) всегда обращается, писал Мандельштам, к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Литератор обязан быть «выше», «превосходнее» общества. Поучение – нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело – поэзия. Поэт связан с «провиденциальным собеседником» [21, с. 52].

Этим объясняется то, что поэт общается, вступает в диалог в большом времени с дальними собеседниками, как Мандельштам общался с Данте. Если я знаю того, с кем говорю, писал он, я знаю наперед, как он отнесется к тому, что я скажу. Что бы я ни сказал, мне не удастся изумиться его изумлению. Вкус сообщительности обратно пропорционален реальному знанию о собеседнике. Поэзия как целое направлена всегда к неизвестному адресату [21, с. 53–54]. Это очень созвучно с идеями Бахтина. Дальний, тайный, неизвестный, провиденциальный собеседник – тот самый Другой в культуре, который только и может вступить со мной в диалог. Здесь и теперешний встречный никак тебя не поймет, а лишь начнет оценивать, узнавать, хвалить или бранить, но никак не понимать.

Наверное, это является следствием того, что Мандельштам в принципе не мог встретить собеседника, равного ему. Надежда Яковлевна писала, что в этом реальном времени у него не было собеседника, равного ему, чтобы была встреча и переключка. Шкловский, Тынянов, Гуковский, Эйхенбаум, цвет литературоведения двадцатых годов, о чем с ними можно было говорить? Они пересказывали то, о чем написали в своих книгах, а на живую речь не реагировали. Большинство людей, с которыми мы сталкивались, бурно самоутверждались [23]*. А Мандельштам искал живого со-

* Пожалуй, исключением в этом списке можно считать Б.М. Эйхенбаума. Он сделал наброски о поэзии Мандельштама как раз по-





беседника, он хотел найти полновесную мысль, но это исключалось. Была лишь, пожалуй, Ахматова, равная ему.

И была Цветаева, живущая в эмиграции.

И были еще одиночки типа Флоренского, Бахтина, Выготского. И каждый с каждым так и не встретился. Выготского по иронии судьбы Бахтин считал бихевиористом. Бахтина по иронии тоже записывали в маргиналы и чуть ли не в формалисты. Да и рукописи его никто не читал. А «Трагедию о Гамлете» Выготского опубликовали только в 1968 году, ее даже его ученики не читали.

То же самое случилось с «Антроподицеей» Флоренского, его циклом работ по «Философии культа».

То есть крупнейшие фигуры, определившие культурный горизонт на ближайшее столетие и ныне ставшие образцами, онтологическими вехами, тогда в 20-х годах друг с другом не встретились, а гибли по одиночке. Встретились они уже в провиденциальном времени и пространстве, как провиденциальные собеседники.

Опыт поэтической антропологии

Осихолог В.П. Зинченко одним из первых ввел словосочетание – поэтическая антропология [15; 16]. Насколько осознанно? Насколько обдуманно? Прилагательных к антропологии возникло множество. Антропология размножается ныне вегетативным способом. Понят-

сле того, как поэт выступал в 1933 году в Политехническом в Москве. Он выступал перед публикой перед Мандельштамом. Сохранился текст заметок Эйхенбаума. Тот пишет, что Мандельштам не мастер, он борется с мастерством. Мастер – Кирсанов. Как всякого большого поэта, Мандельштама надо преодолеть. Мастер – понятие эстетское, собственное людям, для которых искусство – любовное, а не потребность. Поэт – не мастер, он «изобретатель словесных систем, словесных орудий». Эйхенбаум называет поэзию Мандельштама «философскими медитациями». Это точно и смело для того времени. И сейчас это звучит свежо и точно [34, с. 449].





но ли стало, что такое поэтическая антропология? В.П. Зинченко прав, считая, что весьма полезно советоваться с поэтами. Они могут очень многое сказать о человеке. Но в итоге у Зинченко поэзия, то есть именно стихи, стали чем-то вроде набора цитат. К ним можно обращаться и спрашивать, что тот или иной поэт сказал о смысле жизни, красоте, добре и зле. В целом к этому сводится и идея Зинченко. Его книжка о Мандельштаме полна поэтических цитат.



1925 г.

Фото М. Наппельбаума

Но это ровным счетом никакого отношения не имеет к тайне появления поэзиса, генезису собственно поэтического органа как культурной формы.

Гораздо ближе к задаче выяснения тайны поэзиса подошла Ольга Седакова, поэт, тонкий исследователь и переводчик [24]. Она показала, как мне кажется, первый опыт такого адекватного понимания природы и генезиса стиха, причем на примере О. Мандельштама. Она попыталась показать поэзию как антропологическую практику, практику «узнавания себя», узнавания себя как забвения, преодоления в себе слишком человеческого.

Поэзия, пишет О. Седакова, начинается не с троп и фигур и не с мифологических образов и архетипов, которые она, поэзия, использует как материал. Поэтическая антропология построена на основании переживания формы как глубочайшая человеческая активность.





Чем переживается поэтическая форма? Не эмоциями, не разумом. Именно «потребность в форме, способность к форме, наслаждение формой и мучение от бесформенности» ставит вопрос о составе человека, может быть даже его соматическом составе, о каком-то своего рода «органе», воспринимающем форму так же непосредственно, как звук, цвет, тепло» [Там же, с. 386].

Наше почти текстуальное совпадение с Седаковой не облегчает задачу. Но помогает сориентироваться далее. Итак, со времен античности онтологическая жажда формы, тяга преодоления хаоса бесформенности, и есть суть творения мира, генезис человека, проявленного в поэзисе. Фраза, что поэзис суть практика рождения мира – не метафора, а существо происхождения антропологического. Поэзия поставляет не метафоры и тропы, а показывает саму кухню творения митра, само нутро его происхождения. Причем на языке антропологическом, на языке состава человека, его органики, культурной органики.

Седакова продолжает: впечатление о нечеловеческом творении, о гениальности поэтической формы нам говорит как раз о норме антропологического в поэзии [24, с. 386]. Поэтическую форму создает не человек, занимающийся повседневными заботами. Или ее не он сам создал. Через него говорит сам Бог.

Про это я уже говорил выше. За метафору Бога мы всякий раз прячемся, если не находим содержательных контентов и смыслов. Но идея в общем понятна. Нечеловеческое творение создает именно человек, то есть его культурное произведение, тот самый концептуальный персонаж – поэт. Точнее, создается некий сверхчеловек, который не ухватывается слишком человеческими средствами, привычками, бытом, опытом. Поэтическая, культурная органика находится за пределом досягаемости слишком человеческого опыта.

Поэзис – занятие слишком нечеловеческое, потому оно и не подпадает под эмоциональные и бытовые категории и определения. И никакие биографии и эпизоды жизни не





объясняют феномен рождения формы, ее переживания и исступления ею.

В поэзии ощущается чистое присутствие формы и антропология формы. Поэтическая форма пребывает явно в поэзисе Мандельштама, в частности во «Флейте», утверждает Седакова.

Добавим: в «Неизвестном солдате», «Веке», «Сохрани мою речь...», «Воронежских тетрадах».

Седакова пишет: поэзия Мандельштама рождается на разрывах. Каждая его вещь рождается из ничего, «не из наличного тезауруса, а вопреки ему, из ничего, из полной безнадежности своего появления» [24, с. 389].

Слова Седаковой звучат в диссонанс со словами, скажем, Гаспарова, который все выискивал, как и многие другие, истоки поэтики Мандельштама. Искал ассоциации, отзвуки. Вот у него – отголосок от Цветаевой, вот – от Гумилева. Но эти отголоски, даже если они и есть (как писал давно Лотман, стихи поэт пишет для друзей и в его стихах эти друзья и отражаются), не объясняют саму органику стиха, тайну его рождения, исток его лепки. Мало ли какие были поводы и намеки для их написания.

Стихи Мандельштама – про феномен чудесного появления поэтической формы вопреки всему, как удар молнии. Это образец разыгранного в фонетической и артикуляционной плоти вдохновения, рождение формы. И я бы добавил: и несение ее, этой формы, в себе, на себе. На нем сидела эта явная и явленная форма.

На «Флейте» это видно. Седакова в качестве примера взяла именно это творение. Там строчки говорят про работу сугубо антропологическую. Топот губ, подражающий игре на флейте, повторяет идею флейты – искусства, которой только и можно связать разорванное время. Топот губ слышится как подражание игре на флейте, повторение положения губ флейтиста, который суть метафорическая фигура поэта.





*Звонким шепотом честолюбивых,
Вспоминающих шепотом губ
Он торопится быть бережливым,
Емлет звуки – опрятен и скуп...*

Кстати, в черновиках в первом стихе приведенного катрена – другой вариант:

Звонким шепотом честолюбивым...

Второй стих имеет также другой вариант:

Понимающих топотом губ...

Именно топот был как вариант у Мандельштама.

Но что играет? Какая музыка? Музыка возврата к началу, к Элладе, к греческой «тэте и йоте». К тому архаическому, глубинному началу, к Архэ, к алфавиту, начальному периоду Греции, когда все только начиналось. Начинались первые философы, начинался алфавит, начиналось рождение мира, первое творение мира, собственно первый феномен поэзиса, то есть творения мира из ничего, силой креативности.

Бормотанье губ, их топот, сопровождается лепкой из глины моря.

*Вслед за ним мы его не повторим,
Комья глины в ладонях моря,
И когда я наполнился морем –
Мором стала мне мера моя...*

Человеческое Я уничтожается – «мором стала мне мера моя».

Море слеплено и Я утонуло в нем. Мера всех вещей, мера человеческая, становится мором, гибелью смертного начала и уходом в бессмертную форму. Человек воплощается в слепленную форму и его бренное тело растворяется в бессмертной форме, плавится. Человек с его плотью – глина в руках божественной поэтической энергии*.

* Мандельштам вообще очень остро чувствовал звук речи, ткань языка. Он голосом, гортанью брал итальянский, когда работал над Данте. Он этот язык пел, пил, захлебываясь. Он голосом брал и древнегреческий. Сохранилось воспоминание педагога Мочульского,





*И свои-то мне губы не любы –
И убийство на том же корню –
И невольно на убыль, на убыль
Равноденствие флейты клоню...*

В черновиках вместо «равноденствие» есть другое – *равнодействие*.

Седакова продолжает. В отличие от религиозного мистического опыта – поэтический, сугубо антропологический опыт лепки формы показывает, являет этот опыт. Поэтическое произведение непосредственно разыгрывает предельный метафизический опыт. Само существо художественной вещи как событие формы – исполняется, как исполняется музыкантом пьеса на скрипке. Событие формы и есть антропологическое осуществление человека у предела его меры. А мера становится мором при вспышке формы [24, с. 392].

Становление поэтического органа

В свое время М.Л. Гаспаров выстраивал поэтики Мандельштама соответственно его становлению как поэта, которое шло по логике Гаспарова параллельно биографии поэта [9].

Первая поэтика соответствует периоду сборника «Камень». Это период Цеха поэтов. Начало. Утро акмеизма. Поэт понимается как вольный каменщик, строит здание поэзии и культуры, слово за словом, камень за камнем. Основательность, фундаментальность. Строим надолго, на века, приобщаясь к мировой культуре. Отсюда и архитек-

преподававшего древнегреческий в Санкт-Петербургском университете, когда там О. Мандельштам был студентом. Мочульский писал, что Мандельштам отгадывал культуру, открывал ее как шифр, как тайну. Он не учил слова, он воспринимал их поэтически. Когда он узнал, что причастие прошедшего времени от глагола «пайдево» (воспитывать) звучит «пепайдевкос», он задохнулся от восторга и в этот день не мог больше заниматься [29, с. 234].





Середина 1920-х гг. Ленинград.
Фото М. Наппельбаума

турность стиха, архитектурность метафор.

Вторая поэтика – период сборника «Tristia». Поэтика ассоциаций, свободного поиска звуков и песен. Мандельштам пишет: «любое слово является пучком, и смысл из него торчит в разные стороны. Живое слово – Психея, оно не обозначает предмет, а свободно выбирает как бы для жилья ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело» [21, с. 42]. Эта поэтика обособывается в серии статей 1921–1922 годов, ко-

торые сами по себе являются великолепными поэтически-ми очерками-эссе, самостоятельными произведениями. Эта вторая поэтика воплощается в музыке без слов, в зауми, «звучащем слепке формы», в глоссолалии. Ему близок здесь Хлебников.

Стихотворение «Век» (1922), считает Гаспаров, подводит черту под вторую поэтику.

Затем следует переход к третьей поэтике, поэтике разрыва. Наступает период «Грифельной оды», «1 января 1924», прозы 1924–1928 годов. В третью поэтику Гаспаров включает также и то, что Мандельштам создал в 30-е годы.

Думаю, что есть и четвертая поэтика. Если третью поэтику я назвал бы поэтикой перехода, то четвертую поэтику я назвал бы поэтикой разрыва. Четвертая поэтика воплощена в манифесте всего Мандельштама – «Разговоре о Данте». В третьей поэтике (если идти вслед за Гаспаровым) Мандельштам начинает порывать с этим миром, с миром





социальности, с миром «курвы-Москвы», и уходит в сильный культурный отрыв, окончательно выбирая себе в собеседники Данте и других дальних, провиденциальных собеседников. В четвертой поэтике он – по ту сторону. Он переживает ницшевский разрыв: отказ от всех и всяческих ценностей, их коренной пересмотр. Отрыв, отказ воплощается в таких шедеврах, как: «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма», «Флейты греческой тэта и йота», в «Стихах о неизвестном солдате», в «Четвертой прозе», карикатуре «Мы живем, под собою не чуя страны...»

Он пишет Надежде Яковлевне: «разрыв – это богатство. Надо его сохранить. Не расплескать».

Здесь и воплощается его вопрос о времени: ты в каком времени хочешь жить? Он выбирает время метафизическое, «время страдательное» и «долженствующее быть». Он выходит за пределы посюстороннего времени, тем самым как раз попадая в действительное время, то есть в бытие, поскольку поэзис и есть структурированное время, форма времени, ухватывающая его в своей ритмике и метрике. И этот ритм и метр оказался непосилен его физическим соплеменникам*.

В Воронеже и вообще в 30-е годы он уже не просто живет, существует, работает в провинциальном театре завитом, ездит, говорит, с кем-то встречается, лечит свою астму. Он –

* Приведу еще одно воспоминание, хотя к биографам отношение у меня негативное. Но этот отрывок дорогого стоит. Это воспоминание лингвиста и переводчика Д.И. Выгодского, репрессированного и погибшего в 1943 году двоюродного брата Льва Семеновича Выготского, который хорошо знал поэзию Мандельштама и приводил скрытые цитаты из поэта в своих трудах. Вот эти строчки: «Вчера вечером был Мандельштам. Непереносимый, неприкаянный, но один из немногих, может быть, единственный (еще – Андрей Белый) настоящий, с подлинным внутренним пафосом, с подлинной глубиной. Дикий, непокойный. В равном ужасе от того, что знает и от того, что не дано знать. После него все остальные – такие маленькие, болтливые и низменные» [18, с. 114–115].





Середина 1920-х гг.

по ту сторону. Он общается в том, потустороннем мире. Здесь звенит чистая экзистенция. Природный и социальный фон – лишь антураж. Одежды для чистого чувства сняты до предела и разрыва. Он на пределе. Он один на один борется со своим черным человеком, который заставляет его написать Оду Сталину (1935). Но тут же его карикатура «Мы живем, под собою не чуя страны...», направленная лично против вождя. И тут же – его «Флейта», его Стихи о неизвестном солдате. Его статьи «Выпад», «О собеседнике», его «Разго-

вор о Данте» – этот манифест четвертой поэтики.

И в итоге его фраза: «Я к смерти готов», которую он сказал Ахматовой.

На самом деле поэтик у него было много, точнее поисков много, а поэтика одна, в смысле автопоэзиса. С точки зрения построения в течение жизни своего поэта-героя была одна поэтика, базирующаяся на вышеназванных принципах и идеях. И главная из них – антропогенность поэзиса, постоянное снятие кожи и постоянное перерождение, метаморфоз автора, и постоянное выделявание своей новой поэтической телесности.

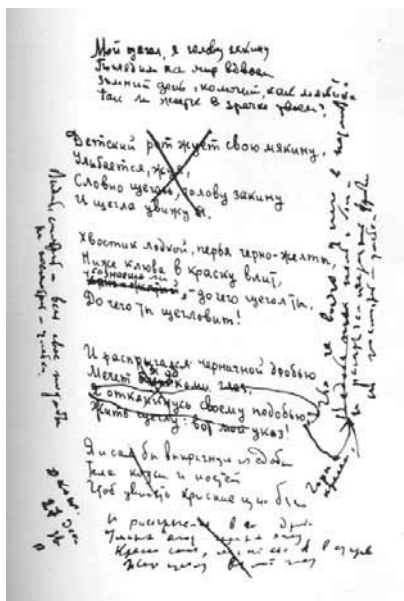
Ведь язык не живет сам по себе. Он живет на живых носителях. Главные носители языка, его органы-моторы – поэты, поскольку они главные его строители, ниспровергатели, проверяльщики и проблематизаторы. Главные горлопаны, крикуны, певцы и глашатаи.





Поэтический органон

Духовный учитель многих французских интеллектуалов, гений театра Антонен Арто писал в свое время о практике работы актера и называл ее «душевым или чувственным атлетизмом». Он писал, что культура должна стать для нас «чем-то вроде нового органа или второго дыхания» [1, с. 98]. Вообще надо вслед за А. Арто согласиться с его утверждением, согласно которому театр является наиболее полным воплощением идеи второго рождения, означающего не что иное, как строительство личности. Личность актера буквально лепится, формируется через практику работы в театре, на его теле, ибо тело актера – его главный инструмент. Актер лепит личность на самом себе, без посредников, в отличие от писателя, художника, архитектора. Носителем формы выступает сам актер, живой человек, субъект культурного акта. Он лепит свой культурный орган и обретает второе дыхание не абстрактно и не умозрительно, а телесно, самим собой, преодолевая себя, сжигая свое смертное первое тело, преодолевая свою телесную и психическую индивидуальность, всякий раз перевоплощаясь, переживая метаморфоз своей персоны. Рисуя в воздухе жесты, выработывая всякий раз новую походку, он вырабатывает средства, которые на него садятся вторым телом. Жест личности, бесплот-



Стихи «Мой щегол...» в записи
 Н.Я. Мандельштам. С правкой
 О. Мандельштама.

27 декабря 1936 г. Воронеж





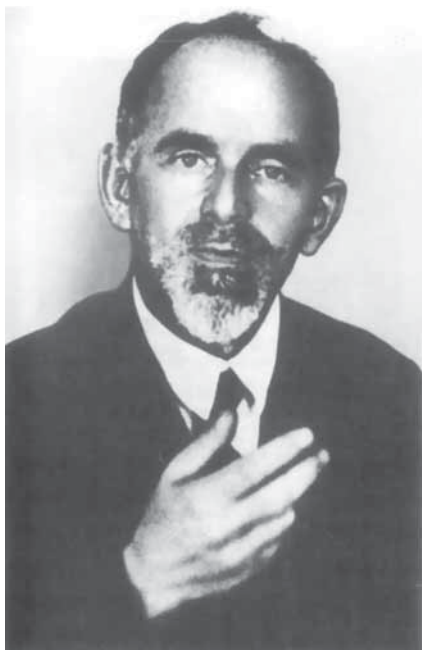
ный и прозрачный, затем оживляется и твердеет на теле актера, тем самым формуется и организует тело личности актера. Не слово является главным средством, а жест, мимика, язык тела, жест-знак, иероглиф. Само тело есть жест-иероглиф, актер его рисует в пространстве. А слово становится клятвой, заклинанием в ритуале священнодействия, тайны второго рождения.

Не случайно Ж. Делез, Ф. Гваттари, М. Фуко учились у А. Арто многим идеям, в том числе и тому, что режиссура и метафизика имеют один культурный этимон. Именно театр, то есть по сути сцена, открытое сценическое действие заставляют язык выражать на сцене то, чего он обычно не выражает. Театр ставит его на предел возможного, заставляет человека потрясаться физически. Театр причиняет человеку реальную боль, тем самым возвращает его в действительность, освобождая от грез и иллюзий современной цивилизации

(см. его идеи театра жестокости, театра абсурда).

Возвращаясь к Мандельштаму, отметим, что для Арто настоящая поэзия выступает как метафизика, поскольку в ней высвобождаются предельные поэтические потенции.

Актер для Арто – существо, которое на себе выделяет новое искусство душевного атлетизма (или «чувственного атлетизма»), который наращивает новую культурную органику средствами актерского тренинга. Актер имеет нечто вроде чувственной мускулатуры. Актер – это «атлет сердца».



Февраль 1934 г.





Также и философ занимается философским атлетизмом, наращивая средствами метафизического размышления новое культурное тело (я писал об этом в [27]).

Фактически Арто говорил о теле души, ее органах. Душа пластична и тоже имеет свои опоры в органах.

Собственно это я и пытаюсь сказать на примере поэтики Мандельштама, который строил метафизику стиха сугубо человеческими средствами, то есть писал стихи своим телом. И части тела остаются в стихе как отметины, как вмятины, как ушибы и синяки, которые тело получает от сшибки с метафизическим ударом времени.

*Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг –
И меня срезает время,
Как скосило твой каблук*

Темя, слабое, незащищенное место, можно увидеть, лишь взглянув через зеркало в зеркало. Ты встаешь спиной к зеркалу, берешь в руки другое зеркало и смотришь в него. И в нем с трудом улавливаешь свое темя. В темя тебя целовала мать, когда-то давно в детстве. В темя ты целуешь своего ребенка. В темя целуешь своего любимого человека. Целуешь, переживая нежность и любовь. Дрожа телом от недостатка, неполноты и одновременно от переизбытка желаний.

Исхитрившись, ты видишь свое темя. Голову «стареющего сына». Также ты с трудом, но через двойное зеркало, кривое, даже не отображение, а искаженный, преломленный образ, ломкий, кривой скол этого времени – ты можешь увидеть и образ своей жизни. Увидеть – и ужаснуться.

Тема «темени» встречается постоянно у Мандельштама. В знаменитом «Веке» темя – слабое место века, уходящего, стареющего времени.

*Словно нежный хрящ ребенка
Век младенческий земли,
Снова в жертву как ягненка,
Темя жизни принесли...*





Уязвимость человека (пушинка бытия Паскаля), с одной стороны, и окаянство вызова, готовность быть «неизвестным солдатом» (не слугой!) времени, держа век в кулаке – с другой.

*И в кулак зажимая истертый
Год рожденья, с гурьбой и гуртом...*

Мандельштам-поэт понимает, до чего доводит его эта его песня, до чего доводит его поэзис. Темя – твой дальний северный полюс. И именно его неумолимое время срезает как каблук. Истоптанный, срезанный каблук, изношенный временем. И ты, как каблук, истоптанный и срезанный. И тебя срезают. Потому что поэзия даром не проходит. За «шевеленье этих губ» приходится отвечать.

*Видно, даром не проходит
Шевеленье этих губ,
И вершина колобродит,
Обреченная на сруб.*

Поэт понимает, что он обречен на сруб, но только это и спасает – только песнь и держит поэта в этой жизни. Поэт будет жить, пока с его шевелящихся, запекшихся губ срысывается слово. Как только поэзис в нем замолкает – поэт гибнет. Так случилось и с Цветаевой*.

Речь идет не просто, скажем, о той же архитектурности поэзиса Мандельштама, как любят говорить стиховеды и стихолюбы, разбирая принципы эстетики и поэтики поэта. Речь идет о том, что поэтические формы становятся теми стойхейонами, из которых лепится и строится культурный каркас, поэтический органон, крепь личности поэта, имеющая свою архитектонику и которая становится формой спа-

* Думаю, ее уход в 1941 году был предreshен. Но не войной. Не возвращением в СССР. Она не писала стихов уже больше года. В ней умер поэт. Она сильно страдала именно из-за этого. Ей невыносимо было удерживаться в этом абсурде именно из-за того, что не было поэтических поручней, не было поэзиса, помогающего выжить ей всю жизнь, как это было в эмиграции, как это было и до 1924 года.





сения и выживания и порождения культурных миров, противостоящих уничтожающей силе времени. Этот же каркас и крепит, закрывает бреши и дыры, зияющие между временем. Они закрывают от тоталитарного бульдозера.

*Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?
Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
Захребетник лишь трепещет
На пороге новых дней.*

Больной век, уходящее время, как человек, как больной пес, не могущий ходить. Раны века, стареющего волка, можно завязать только поэзией.

*Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый день начать,
Уловатых дней колена
Нужно флейтою связать.*

При чтении этих стихов возникает странное чувство. Век – брошенный, одинокий, уходящий, больной. Бродяга-волк. Но именно кровь поэта склеит разлом времени, постоянной перелом, только он «своею кровью склеит двух столетий позвонки».

Метафора хребта, хряща, позвоночника постоянно повторяется:

*«двух столетий позвонки»,
«захребетник лишь трепещет»,
«хребет»,
«позвоночник»,
«нежный хрящ ребенка».*

В стихах проглядывает антропология века, буквальная телесность, причем, больная больничная. Ощущаешь себя в больничной палате хирургического отделения, где – кровь,





стоны, костыли, слышишь чуть ли не хруст костей. И пронзительную боль.

Или как будто присутствуешь на жертвоприношении или на хирургической операции. И поэт как верховный жрец, гиеродул, или хирург, приносит в жертву уходящий век.

*Словно нежный хрящ ребенка
Век младенческий земли.
Снова в жертву как ягненка,
Темя жизни принесли.*

В то же время болезнь не излечима. Зверь умирает на твоих руках. Лижет тебе руки и издыхает.

*И еще набухнут почки,
Брызнет зелени побег,
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век!
И с бессмысленной улыбкой
Вспять глядишь, жесток и слаб,
Словно зверь, когда-то гибкий,
На следы своих же лап.*

Поэт пытается залатать раны века, сопрячь смертельный разрыв, но надежд очень мало, силы уходят. И это век-зверь, гибнет.

Выдержит ли флейта-поэзия такую нагрузку? Удержит ли она смертельный ушиб, разрыв? Какие нужны силы поэту, чтобы она не лопнула?

Грамматика тут отсутствует, как говорил Бродский вообще о поэзии Мандельштама. Что за «хрящ ребенка»? Что за «высокая сетка птичья»? За пронзительными метафорами ничего не стоит. Никакая реальность не проглядывает. Нельзя увидеть то, что здесь написано. Это не описание морского пейзажа. Это выражение метафизической тоски за «смертельный ушиб», пение, высокое пение смертельной песни, реквиема по веку.

*Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей*





*И горящей рыбой мецет
В берег теплый хрящ морей.
И с высокой сетки птичьей,
От лазурных влажных глыб
Льется, льется безразличие
На смертельный твой ушиб.*

Вообще-то Мандельштам давно понял, что ушел тот век. Не просто век 19-й. Ушел век корней, век, питающий поэзию. То есть уходят сами корни. Уходит время понимания, что поэзис входит в состав, крепящий время и культуру. Время расцвета поэзии, время серебряного века, время третьего ренессанса прошло. И приходит «октябрьский временщик». Уходит вообще культура. Уходит надежда на возрождение, на повторение античности. Третье русское возрождение тоже заканчивается. А античные образцы и образы, вошедшие в сборник «Камень» в качестве крепей и оснований, превращаются в глину.

И как жить? Выбросить флейту? Спрятать ее в чулан? Уехать с флейтой за границу, как это сделали многие? Или выступать на съездах писателей, писать брошюрки и стихи во славу советского строя и строителей (зеков) Беломорканала?

Мандельштам идет от камня в «Камне» к проблеме времени, более неустойчивой и всеильной субстанции. Он бросает вызов времени, противостоит



40-летний патриарх.
Одна из последних фотографий.
1937 г.





ему. И с помощью метафизики флейты противостоит вызовам «в поисках утраченного времени».

Антропологический архитектурный каркас прямо сквозит в стихах «1 января 1924».

*Кто время целовал в измученное темя –
С сыновней нежностью потом
Он будет вспоминать, как спать ложилось время
В сугроб пшеничный за окном.
Кто веку поднимал болезненные веки –
Два сонных яблока больших, –
Он слышит вечно шум, когда взревели реки
Времен обманных и глухих...*

Здесь поэт-Мандельштам – у постели больного. Как сын у постели умирающего отца. Век болен, умирает. Он был велик и могуч. А теперь слаб и немощен.

Камень превратился в глину, в рыхлый сыпучий материал. И век – не каменный, а глиняный.

*Два сонных яблока у века-властелина
И глиняный прекрасный рот,
Но к млеющей руке стареющего сына
Он, умирая, припадет.
Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох,
Еще немного – оборвут
Простую песенку о глиняных обидях
И губы оловом зальют.
О глиняная жизнь! О умиранье века!
Боюсь, лишь тот поймет тебя,
В ком беспомощная улыбка человека,
Кто потерял себя.*

Задача поэта теперь – не строить каменные здания, не оттачивать камень, а поднимать глиняные веки.

*Какая боль – искать потерянное слово,
Больные веки поднимать
И с известью в крови, для племени чужого
Ночные травы собирать.*





И «известь в крови». Стеноз нарастает. Смерть близка. У поэта страшная, тяжелая задача – поднимать веки стареющему веку, сидеть у его постели и видеть, как он умирает.

Быть свидетелем ухода эпохи, смерти века. Вести кардиограмму, писать историю болезни века и фиксировать его смерть. И не стреляться при этом, не вопить от боли и жалости к себе, любимому (как это сделал Маяковский в 1930 году), не стараться быть лояльным к власти (как это в итоге сделал Пастернак), не уходить, не уезжать (как это сделала Цветаева, во многом, правда, жертвуя собой и идя за мужем, обрекая себя на еще большее одиночество), а стиснув зубы, свидетельствовать о смерти и держаться. Петь свою песнь.

И кто знает – может быть:

*... известковый слой в крови больного сына
растает, и блаженный брызнет смех...
Но пишущих машин простая сонатина –
Лишь тень сонат могучих тех.*

Пока новая тема поэзиса, новое слово, только нарождается, она лишь тень «сонат могучих тех». И тот век ушел. И новый не наступил. И сам Мандельштам был не ко времени. И сам только нарождал в себе могучий поэзис, который окреп в 30-х годах.

Собственно переход от старой поэзии к новой, зиждательной, строительной, но уже не на античных ученических истоках, а на своих ногах, рождается в «Грифельной оде»:

*Звезда с звездой – могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни,
Кремня и воздуха язык,
Кремень с водой, с подковой перстень.*

Старый камень старой поэзии превратился в глину, грифель, рыхлый материал. На нем не построить новое слово, не обрести его. Теперь – воздух языка, то, что не камень, но что дает новую жизнь.





Появляется стих о рождении новой поэзии, о состоянии обременения словом. Поэт, беременный словом, новой речью, вот-вот родит, как рождается все в природе.

*Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной.*

Вместо камня и кремния, через грифель и глину – к воздуху и огню. Смотрите, какие стихии у поэта. Вместо поиска чего-то каменного и казалось бы прочного – поиск иного неумолимого, но более стойкого к изменениям стойчейона. Не камень, а огонь и воздух.

Точнее, хотя стихи и пишутся грифелем, но их легко стереть, поскольку это хотя и страшно, но осмысленно – остается воздух, остается звук, остается обретенное словодыхание.

*С иконоборческой доски
Стереть дневные впечатленья
И, как птенца, стряхнуть с руки
Уже прозрачные виденья!*

Поэт теперь – не строитель, как ранее в период «Камня», не архитектор.

*Кто я? Не каменщик прямой,
Не кровельщик, не корабельщик –
Двурушник я, с двойной душой,
Я ночи друг, я дня застрельщик.*

*И я теперь учу дневник
Царапин грифельного лета,
Кремня и воздуха язык,
С прослойкой тьмы, с прослойкой света.*

От поэзиса остаются царапины на грифельной доске, реки, водяные следы, которые быстро сотрутся. А потом снова. Остаются взмахи, звуки, водяные ручьи слова, летя-





щие и текущие и пытающиеся старую болезнь старого века залить-заживить свежим ветром, новой живительной влагой.

*И я хочу вложить персты
В кремнистый путь из старой песни,
Как в язву, заключаю встык –
Кремень с водой, с подковой перстень.*

Именно в эти годы написания «Грифельной оды», «Века», «1 января», в 1922–1924 годы намечается серьезный антропологический поворот, надлом поэта и отказ от песнопений времени, от соловьиных трелей серебряного века, с одной стороны, и от омерзительного словоблудия советской эпохи, с другой. Тот Мандельштам того времени умер. В нем рождается новый Мандельштам, которого все перестают понимать. Новый поэт, переходящий от камня через ассоциации и глоссоластию – к собственно автопоэзису, то есть самолепке и самостроительству – с тем, чтобы принять вызов времени и предъявить ему свой мир, сугубо поэтический, мир поэтического органа.

Не мир писать, не свидетельствовать, как все погибает, не писать о смерти старого мира и появлении ублюдочного советского строя, а переживать надлом, разлом времени, поднявшись, что есть мочи (мощи) на цыпочки, рискуя, что тебя срежет рычащее время, как тот самый каблук, и что есть силы крикнуть дальнему собеседнику, метафизическому читателю.

Для силы крика надо набраться окаянства и бросить вызов новому веку, веку-волкодаву. Старый век-волк умер. Старая флейта разлетелась на куски. Связки порвались. Лопнули канаты-узы.

И вместо старого умирающего волка появляется новый век со звериным оскалом, бросающийся на плечи поэту.

На него придется выходить один на один, как входят к зверю в клетку (как у Бродского) или как выходят в лес на голодного зверя и, набрав воздуха, крикнуть:





...

*Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.*

Мы слышим поразительный ритм, мандельштамовский четырехстопный анапест, которым написаны самые великие его вещи.

*За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей –
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.*

*Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей –
Запихай меня лучше, как шапку в рукав
Жаркой шубы сибирских степей...*

*Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязицы,
Ни кровавых костей в колесе;
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе, –*

*Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.*

1931

Поразительные, заоблачные строки, от которых прерывается дыхание и кружится голова. От которых идут мурашки по телу. Дрожат пальцы. И лихорадочно перебирают и ломают ручку, мнут бумагу. Ты не можешь собраться. Комок подступает к горлу. И ничего не можешь поделывать. И нечем писать. И нечего писать. Ты замолкаешь. Немеешь.

Слышишь одновременно крик силы и мужества – и вопль отчаянья.

На него бросается век-волкодав. И выбора иного уже нет. Идет смертельная схватка. И страшно. И больно. И неотвратимо. На дворе – уже 1931-й. Выбор сделан. После пятилетнего прерыва в написании стихов появляется новый





Мандельштам. Поэт огромного мужества, который уже общается действительно с иным временем. И он готов сразиться с любым противником.

Ему и страшно, и смешно, и больно одновременно. Больной Мандельштам, этот «седеющий патриарх»*, с больным сердцем, который, с одной стороны, пишет во всякие инстанции, к этим собратьям-борзописцам, пишет письма о помощи, что ему негде жить, негде работать. Он мыкается и мается по городам и весям, его болтает то туда, то сюда.

*Но не спрятаться мне от великой муры
За извозчичью спину Москвы.
Я трамвайная вишенка страшной поры
Я не знаю, зачем я живу.*

Но тут же – строчки великого мужества – стихи против личности Сталина. Поразительно, что они написаны тем же ритмом, анапестом, что написаны и «За гремучую доblesть грядущих веков».

*Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
И слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются усища
И сияют его голенища.*

*А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей,*

* Характерны воспоминания филолога и искусствоведа Н.И. Харджиева. В письме к Эйхенбауму по следам выступления Мандельштама в Ленинградском доме печати в 1933 году: «Зрелище было величественное. Мандельштам, седебородый патриарх, шаманил в продолжении двух с половиной часов (а ему было 42 года! – С.С.). Он прочел все свои стихи последних двух лет в хронологическом порядке. Это были такие страшные заклинания, что многие испугались. Испугался даже Пастернак, «Я завидую Вашей свободе... Мне нужна несвобода» [34, с. 532].





*Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет,
Как подкову, дарит за указом указ:
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.
Что ни казнь у него – то малина,
И широкая грудь осетина.*

1933

Но первый стих – о великой драке с веком-волкодавом, это великая метафора о роли поэта, о страшной схватке со временем, а второй стих – детская дразнилка, которая не против режима даже, а лично против Сталина. То есть просто насмешка. Как если бы карлик плеснул в лицо гиганту стакан воды и рассмеялся прилюдно, что у ублюдка-великана рожа вся залита. И карлик – уже не карлик, а великан – не великан. Они меняются местами. Поэт возвышен, а вождь профанирован. Стихи написаны в жанре карикатуры, детской дразнилки, чуть ли не считалки (размер позволяет эти стихи воспринимать и как считалку, ее удобно считать). Почти как «на золотом крыльце сидели...»*.

Мы видим почти парафраз Чуковского, его «Тараканища» – «усища», «голенище»... Примечательно, что Чуковский как раз в 30-е годы и писал свои сказки.

Перед нами такой лубок, сказочка. Но когда поэт читал этот лубок разным слушателям, у тех холодели руки от страха**. Мандельштам читал стихи самым разным людям,

* М. Гаспаров также писал, что эти стихи не против режима, а против личности Сталина. И именно такая эпиграмма против личности вождя и, вернее всего, привела к гибели поэта. Это был этический акт, добровольный выбор смерти [9. с. 49–50].

** Б. Пастернак с испугом сказал О.Мандельштаму, что это акт самоубийства, уже не литературный факт [18, 167]. Именно, поэзия Мандельштама – больше, чем литература, этого и не могли понять его братья-писатели. В «Четвертой прозе» сам Мандельштам пишет, что «мой труд ... воспринимается как озорство, как беззаконие, как случайность» [22, с. 199].





знакомым и друзьям. В литературе гуляют разные списки слушателей. Набегает где-то десятка полтора.

В ноябре 1933 он пишет дразнилку. В феврале он говорит А. Ахматовой слова: «Я к смерти готов». А в мае 1934 года его арестовали.

Удар был в самую точку. Не в символ, не в режим, а в личность Сталина. В саму персону вождя. Мандельштам и писал, что «меня только равный убьет». Он выбрал. Он сделал выбор. Выбор Гамлета: Я готов.

*Но не спрятаться мне от великой муры
За извозничью спину Москвы...*

«Курву»-Москву не объехать. Но выхода нет. А «курва»-Москва все равно станет его могилой.

Что остается? Остается надежда только на то, что его услышит дальний, провиденциальный собеседник. Услышит его речь, его голос. А голос звучит все сильнее.

*Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семья плавниками звезда.*

«Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет...» – крик из «Четвертой прозы». Мандельштам готов на все, чтобы сохранить свой голос, который выделяется черной работой, в «смоле кругового терпенья», в «совестном дегте труда».

Но при этом поэт остается отщепенцем, непризнанным братом в народной семье.

*И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье –
Обещаю построить такие гремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.*

*Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи –
Как, прицелясь насмерть, городки зашибают в саду –
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни в петровских лесах топорнице найду.*





В так называемой социалистической реальности, советском обществе ему места нет. Не было места и раньше. Нет места и потом. Он не просто не имеет угла. Он всесоюзный, даже онтологический бомж. Голь перекатная.

*Нет, никогда ничей я не был современник,
Мне не с руки почет такой.
О, как противен мне какой-то соименник –
То был не я, то был другой.*

Самоубийственная готовность найти топорище для собственной казни в итоге подтверждается всеми дальнейшими 30-ми годами.

Какому времени может быть современником поэт, пишущий воздушные строчки, например знаменитые «Восьмистишия» 1932–1935 годов?

*Скажи мне, чертежник пустыни,
Арабских песков геометр,
Ужели безудержность линий
Сильнее, чем дующий ветер?
– Меня не касается трепет
Его иудейских забот –
Он опыт из лепета лепит
И лепет из опыта пьет.*

И несмотря на неуловимость слова, остается одно – принятие неизбежности, при которой никакие «чужие наречья» не спасут.

*Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть:
Ведь все равно ты не сумеешь стекла зубами укусить!
О, как мучительно дается чужого клекота почет:
За незаконные восторги лихая плата стережет!
Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот
В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет.
Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас,
Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?
И в наказание за гордыню, неисправимый звуколюб,
Получишь укусную губку ты для изменнических губ.*





Опять намек на Христов путь, слова о губке с уксусом, которая давалась распятому в момент его висения на кресте.

Антитеза между грешным, вещным, телесным, умирающим – и воздушной, бессмертной мыслью. Опять слова про выбор. Про смертельный выбор. Про выбор Христова Пути.

Потому что:

часто пишется – казнь, а читается правильно – песнь...

После такого созревания постепенной долгой, страшной и странной работы автопоэзиса обретается голос, воплощаясь в умопомрачительную «Флейту», лебединую песнь.

Есть исток его «Флейты». Точнее собственный комментарий, в котором ему помощником выступает Данте: «Своеобразная губная музыка: «abbo» – «gabbo» – «babbo» – «Tabе» – «plebe» – «zebe» – «converebbe». В создании фонетики как бы участвует нянька. Губы то ребячески выпячиваются, то вытягиваются в хоботок. Лабиальные образуют как бы «цифрованный бас» – basso continuo, то есть аккордную основу гармонизации. К ним пристраиваются чмокающие, сосущие, свистящие, а также и дзекающие зубные... Щипки, причмокивания и губные взрывы не прекращаются ни на одну секунду» [21, с. 140].

«Дант, когда ему нужно, называет веки глазными губами. Это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют корку, мешающую плакать. Страдание скрещивает органы чувств, создает гибриды, приводит к губастому глазу» [Там же, с. 119].

У самого Мандельштама есть строчка (1935):

«На мертвых ресницах Исакий замерз...»

Появление таких гибридов – смысл всей поэтической работы, показатель формирования поэтического органа.

Кстати, у Мандельштама есть сравнение поэмы Данте с органом. «Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами и раздувал меха, и ревел, и ворковал во все трубы» [21, с. 118]. Это орган, великое инженерное и музыкальное изобретение – фактически одно





из самых удивительных изобретений человека в духе органопроекции, продолжения тела человека (см. у Флоренского). Орган – чудище, огромное тело, со своей органикой, трубами-органами, это некий организм со своими сосудами-трубами, такой аналог человека-оркестра, дышащий, свистящий, ревущий и поющий песни. Поэтический текст большой формы – такой же орган. И поэт с его органом – орган со сложно устроенными трубами-органами, он сам – поющий и ревущий инструмент в руках поэзии.

Итак, поэзия-флейта, бомжистая и неприкаянная, брела и искала свой приют:

Варианты

Флейты греческой тэта и йота – Речи греческой мята и нота...

Словно ей не хватало молвы, –

Неизваянная, без отчета,

Зрела, маялась, шла через рвы...

И ее невозможно покинуть,

Стиснув зубы, ее не унять,

И в слова языком не продвинуть,

И губами ее не разнять...

...размять...

А флейтист не узнает покоя:

Ему кажется, что он один,

Что когда-то он море родное

Из сиреневых вылепил глины...

Звонким шепотом честолюбивых,

Вспоминающих шепотом губ

Он торопится быть бережливым,

Емлет звуки – опрятен и скуп...

Звонким шепотом честолюбивым

Понимающих топотом губ

Вслед за ним мы его не повторим,

Комья глины в ладонях моря,

И когда я наполнился морем –

Мором стала мне мера моя...

И свои-то мне губы не любви –

И убийство на том же корню –

И неволью на убыль, на убыль

Равноденствие флейты клоню...

Равнодействие...

1937





Выше мы уже говорили о «Флейте», со ссылкой на О. Сedaкову. Она уже многое сказала. Добавим только, что антропологическое описание поэзии-флейты, как она шла и спотыкалась, искала свой приют, свой дом бытия, приводит у Мандельштама к тому, что в итоге:

*И невольно на убыль, на убыль
Равноденствие флейты клоню.*

В итоге – «мором стала мне мера моя».

И вооружившись флейтой, набрав в грудь воздуха, из последних сил, поэт делает шаг, как делает шаг солдат из окопа. Он готов к бою. Мандельштам – неизвестный солдат этой битвы.

*Этот воздух пусть будет свидетелем,
Дальнотойное сердце мое,
И в землянках, всеядный и деятельный,
Океан без окна – вещество...*

«Стихи о неизвестном солдате» – знак пребывания и попадания в иной мир, в котором уже никакие сравнения, никакая аналитика просто не работают. Эти стихи не только анализировать – их и понимать невозможно. У нас нет такого органа понимания, чтобы понять поэтическую запредельность. Все попытки объяснить их (что стихи навеяны отголосками Первой мировой войны и проч. – см. у Гаспарова [9]) – ничего нам не дают для понимания тайны рождения этого шедевра.

Они только показывают – он готов. Он действительно готов к прыжку. Как солдат готов к прыжку из окопа с гранатой в руках.

Это его завещание. Он писал его долго, вплоть до 1938 года. Фактически поэт проделал долгий путь, от «Камня», попытки задержать слово, зафиксировать его в камне, на истоках античности, через песнь «Tristia», через звуки и песни нового времени, слова, которое никак не удерживается («Я слово позабыл, что я хотел сказать»).





Далее – к новой поэтике времени, новой онтологии, безвременью, разрывам и порывам, которые можно только флейтою связать.

И далее – к автопоэзису, собственной архитектонике органа, который только и может помочь выдержать этот онтологический разрыв.

И далее – уход в последний бой, в котором поэт остается неизвестным солдатом, с любовью на устах, цветком в петлице, то есть с последними стихами «к пустой земле невольно припадаю», головокружительным воздухом, воздушными и чистыми строчками, после которых уже ничего не хочется говорить, поскольку

*Цветы бессмертны, небо целокупно
И все, что будет – только обещаю.*

И здесь уже и воздуха не хватает, он отравлен. Он либо «ворованный», либо «мертвый». «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух», – как гласит его манифест из «Четвертой прозы» [22, с. 189].

И, спотыкаясь, мертвый воздух ем

Он идет на последний бой. Он бросается под чудовище времени, как солдат бросается из окопа под танк. Только у солдата – граната, а у поэта – флейта-поэзия. Он готов к прыжку. Его поэзия – и есть прыжок. Поэт с лицом, искаженным криком, бросается в черноту. И в прыжке замирает.

*И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья, с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
– Я рожден в ночь с второго на третье
Января девяносто одном
Ненадежном году, и столетья
Окружают меня огнем.*

Ушел в небо Осип Мандельштам, неизвестный солдат...





Смысл автопоэзиса: обретение свободы

Сему можно научиться у поэта? Гибели? Геройству? Как можно выжить и не скурвиться в ситуации, когда ты загнан в угол, и когда у тебя ничего нет, кроме твоей головы, рук и ног? Что делал Иисус Христос в ситуации, когда в его распоряжении был только он сам? В ситуации заведомо проигрышной, когда Зло считало, что оно в любом случае победит? Христос ответил чрезмерностью, в духе его собственной заповеди:

*«Но кто ударит тебя в правую щеку твою,
Обрати к нему и другую.
И кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку,
Отдай ему и верхнюю одежду;
И кто принудит тебя идти с ним одно поприще,
Иди с ним два» (Мф, 5, 39–41).*

Лев Толстой тут слукавил, взяв только первые строчки заповеди, «забыв» последующие. Здесь речь не идет о «щеке», здесь говорится не о непротивлении злу насилием.

Речь идет об ответе в ситуации, в которой единственным аргументом у человека остается его собственная жизнь, его собственная личность*.

В ситуации заведомо проигрышной возможен ответ только чрезмерностью – такой, чтобы само Зло ужаснулось своему же вызову. Распятие и есть такой ответ. Такой ответ, который перевешивает все доводы и который был последним доводом, последним доказательством.

Так отвечал и Мандельштам – чрезмерностью. Повторив Христов Путь**.

* Мудрый и тонкий разбор этой темы Христа дает Иосиф Бродский в своей «Актowej речи» [5].

** Ссылка на Путь Христа не является случайной. Мандельштам свой путь поверял на предельном уровне. Известен, например, эпизод, когда он прогнал одного молодого поэта, который пришел к нему жаловаться, что его не печатают, и уже на лестнице ему кричит вдогонку: «А Андрея Шенье печатали? А Сафо печатали? А Иисуса Христа печатали?» [1, с. 171].





Олеги Мандельштам. Фотография из следственного дела. 1938.

Следственное дело О. Э. Мандельштама.
1938. Выписки из протокола ОСО.Фотографии из следственного дела.
1938 г.

В его ответе был один метафизический смысл, который его братья-писатели не хотели и не могли понять: обретение свободы. Надежда Яковлевна подтверждает, когда пишет одному из своих корреспондентов: «Мандельштам был не по плечу современникам. Свободный человек свободной мысли в наш трудный век...» (цит. по: [18, с. 7]). Он говорил ей в Воронеже, что его главное стремление – обрести свободу, он хочет научиться овладеть стиховым потоком, научиться тому, как им сознательно управлять.

Собственно антропогенный характер творче-

ства Мандельштама, смысл и пафос его поэзиса – показ, явление (то есть в исконно античном смысле, феноменальность) образа (самообраза, сказал бы О.И. Генисаретский) личности, которая показывает, что есть жажда обретения свободы в любых условиях и при любых режимах, какими бы они ни были трижды демократичными или, наоборот, тоталитарными.

Ее влечет стесненная свобода

Одушевляющего недостатка...

Мы еще только начали открывать мир Мандельштама. Его полное собрание стихов было опубликовано в России лишь в 1997. Американский четырехтомник, на который опирается Н. Струве, и тот не все учитывает. Биогра-





фии Н. Струве и О. Лекманова, в которых впервые создается образ поэта, богатый, очищенный от сплетен и легенд, на русском изданы в 1992 и 2004 годах [18; 29].

Открывать его мир придется уже в новом веке. Открывать и прислушиваться к кристальному пронзительному голосу-зову. Поднимать головы, приподнимаясь на цыпочки и вглядываясь в синь и мглу времени, рискуя теменем, которое будет срезано, как тот каблук...

А мимо проносится легкий и тихий шелест, словно белый ангел пролетел...

2004-2005 гг.

20 августа 2005 г.

Литература

1. Арто А. Театр и его Двойник. – СПб.: Симпозиум, 2000.
2. Ахматова А. Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. – М.: Цитадель, 1996. – 432 с.
3. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. – М.: Русские словари, 2003.
4. Берковский Н.Я. О прозе Мандельштама // О.Э. Мандельштам. Четвертая проза. – М.: СП Интерпринт, 1991. – С. 201–223.
5. Бродский Иосиф. Меньше единицы: Избранные эссе / Пер. с англ. Под ред. В. Голышева – М.: Независимая газета, 1999. – 472 с. – (Серия «Эссеистика»).
6. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1991.
7. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / Вступительная статья Я. Гордина. – М.: Независимая газета, 2000. – 328 с., ил. (Серия «Литературные биографии»).
8. Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии / Под ред. В.В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1982. – 504 с.





9. Гаспаров М.Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. / Вступ. ст. М.Л. Гаспарова и А.Г. Меца; сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца. – СПб.: Академический проект, 1997. – 720 с.
10. Генисаретский О.И. Yamal Stream (Заметки к гуманитарному симпозиуму «Открытие и сообщаемость культур») // Гуманитарный симпозиум «Открытие и сообщаемость культур». – М.: Ин-т гум. партнерства «Путь», 1998.
11. Генисаретский О.И. Навигатор: методологические расширения и продолжения. – М.: Путь, 2002. – 528 с.
12. Генисаретский О.И. Читая Шифферса // Сетевой ресурс: www.prometa.ru.
13. Гинзбург Л.Я. О старом и новом. – Л., 1982.
14. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
15. Зинченко В.П. Как возможна поэтическая антропология // Человек. – 1994. – № 6.
16. Зинченко В.П. От классической к органической психологии. – М., 1997.
17. Зинченко В.П. Посох Мандельштама и Трубка Мамардашвили. К началам органической психологии. – М.: Новая школа, 1997. – 334 с.
18. Лекманов О. Осип Мандельштам. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 255[1] с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: Сер. биогр.; Вып. 888).
19. Мандельштам Осип. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. – Тбилиси: «Мерани», 1990. – 416 с.
20. Мандельштам О. Полное собрание стихотворений // Вступ. ст. М.Л. Гаспарова и А.Г. Меца; сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца. – СПб.: Академический проект, 1997. – 720 с.
21. Мандельштам О.Э. Слово и культура: Статьи. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
22. Мандельштам О.Э. Четвертая проза. – М.: СП Интерпринт, 1991. – 240 с.





23. Мандельштам Н.Я. Вторая книга: Воспоминания. – М.: Олимп, 2001. – 521 с.
24. Седакова Ольга. Поэзия и антропология. // Музыка. Стихи и проза. – М.: Русский миръ, 2006. – 480 с.
25. Смирнов С.А. Культурный возраст человека. – Новосибирск: ИПП «Офсет», 2001.
26. Смирнов С.А. Человек на суде культуры или в поисках нового органа // Кентавр. – 2002. – № 28.
27. Смирнов С.А. Философский атлетизм или чем занимается философ в свободное от работы время // С.А. Смирнов. Человек перехода: Сборник научных работ. – Новосибирск: НГУЭУ, 2005.
28. Смирнов С.А. Образование человека в структурах повседневности // Кентавр. – 2000. – № 4.
29. Струве Н.А. Осип Мандельштам. – Томск: Водолей, 1992. – 272 с.
30. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Черты конкретной метафизики. Часть вторая // Символ. – Париж. – 1992. – № 28.
31. Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2 / Пер. с франц. В. Каплуна. – СПб.: Академический проект, 2004. – 432 с.
32. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Пер. с нем. / Сост., переводы вступ. ст., примеч. А.В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – 464 с.
33. Хоружий С.С. Подвиг как органон. Организация и герменевтика опыта в исихастской традиции // Вопросы философии. – 1998. – № 3.
34. Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – 544 с.





ПОСЛЕДНИЙ СУД ИОСИФА БРОДСКОГО

Иосиф Бродский

Иосифу Бродскому

*Я учусь у поэта радикальности умозрения,
Не боясь обвинения в праздности и тщете.
Я настраиваюсь на голос тихотворенья,
Но глаголы не те и сказуемые не те.*

*А у мира людей мера – сверхчеловечья.
Не вмещается вся в ширину человеческого лба.
Но пытаюсь понять ее, взяв в поэтической речи
Высоту и длину помасштабней векового столба.*

*Не приемлет мой ум жертвенность и страданье,
И заламывать руки в позе – мне не с руки.
Я учусь отстраненному зренью без содроганья,
И нейтральности гласа без боли или тоски.*

*Генеральша-судьба вдруг мигнет лейтенанту неба,
Открывая ему онтологию языка.
Мне б раскрыть тот словарь всех корней или мне бы
Пару смыслов связать и запрятать себе в рукав.*

*Нет длинней удовольствия, чем долгая эта погоня –
За веселым поэтом гоняться, ловя в уголке –
Все хореи, анапесты, дольники, как в марафоне,
Его голос как солнечный зайчик сжимать в кулаке.*

*И в ответ на чрезмерность, к которой ты был уже призван,
Вдруг наступит покой и откроется правда твоя,
Озираясь на поле больной и любимой Отчизны –
Ты шепнешь мне на ухо: «Смелей! Им херовея тебя!»*

27 мая 2007 г.



Думаю, на сегодняшний день я назвал бы себя кальвинистом.

В том смысле, что ты сам себе судья

и сам судишь себя суровее, чем Всемогущий.

Ты не проявишь к себе милость и всепрощение.

Ты сам себе последний, часто довольно страшный суд.

И. Бродский. Из интервью 1995 г.

Предупреждение самому себе

Ты садишься в очередной раз за письменный стол. Перед тобой чистый, девственный лист. Ты хочешь на нем нацарапать умные, как тебе кажется, слова. Слова о том, кто тебя взволновал, заставил взять ручку. И тебе, как бы ты себя ни оправдывал, все же залезает в голову воровская мыслишка – а зачем тебе это? Читай поэта и получай удовольствие. Зачем тебе, очередному, что-то писать о нем, марать бумагу? Он свое слово уже произнес.

Но в тебе сидит и тебя подзуживает тот мальчишка, который в детстве пытался сломать игрушку и посмотреть, что там внутри. Игрушка потом бросалась, долго валялась сломанная. Мальчишка про нее забывал и принимался ломать следующую. Или еще более садистский вариант – казни и пытки жучков и мотыльков, отрывание им головок, усиков и наблюдение за ними, как они пытаются улететь...

Всякий раз, когда принимаешься писать о ком-то или о чем-то, в тебе просыпается этот мальчишка, пытающийся вывернуть внутренности игрушки. Эта фигура монстра-исследователя, как бы к ней ни относились, выступает аналогом любого исследования, какими бы мы благородными целями его не обставляли.





Феномен вскрытия чужого тела всегда возникает, если строить отношение с другим как с объектом исследования, пытаюсь выяснить, что у него там внутри, за душой, а потом наблюдать за ним, находясь как бы в стороне, в позе наблюдателя, и в своей спокойной безответственной важности и недостигаемости судить о нем.

Не хочется вспарывать брюхо другому и наблюдать, как он будет корчиться с вывороченными наружу кишками. Боюсь, что именно так ведут себя многочисленные «веды» и «любы».

Выход единственный – не исследовать объект, а вести публичную тяжбу с собой, устраивать самому себе допрос с пристрастием, пытаюсь его (себя) допытать (*ис-пытывая* себя из *любо-пытства*) и предъявлять то, о чем пишешь, как свою, личную проблему, призывая в собеседники и свидетели тех, кто уже что-то сказал.

Это звучит банально. Но банальность исчезает, если начинаешь заниматься автопоэзисом практически и вести беседу с тем, кто по определению умнее тебя.

Ныне я зову к себе в собеседники Иосифа Бродского. Но пока – несколько слов о природе поэтического слова.

Поэзия как антропологическое самоопределение

Поэтов есть много, хороших и разных. Все они, каждый по-своему, «царапают стишки». Как они это делают? Точнее, что они делают, когда пишут стихи? Ведь поэзия заключается не столько в том, чтобы складывать стихи, рифмы и метры. Поэзия состоит в некоем особом культурном самоопределении. Человек, претендующий на занятие поэзией, вообще-то большой нахал с точки зрения обывательских привычек и обыденных представлений о жизни. Поэту больше всех надо. Он начинается именно с того, что он принимает онтологический вызов, ищет ответ на этот вы-





зов абсурда и хаоса. Таких, принявших вызов, не так уж и много. Среди них – Мандельштам, Цветаева, Шаламов, Бродский, Высоцкий.

Поэзия исторически как стих рождалась вместе с языком, состоящим из стихий. Стих рождается, как стихия, стойхейон. Как древний грек складывал алфавит из букв-стойхейонов, подражая божественному занятию складывания космоса из первоэлементов-стихий (воды, огня, земли, воздуха), так и поэт, отве-



И. Бродский.
Конец 1950-х гг.

чая главному занятию человека, складывает свой космос из стихов-стихий. Поэзис (ποίησις) – это делание, творение, созидание, постройка, сочинение, стихотворство. Слагать стихи – значит выкладывать, складывать рядами первоэлементы в здании своей формы мира*. Стихи, как волны, накатывают одна на другую, повторяя форму времени. Ритм стихов повторяет ритм времени, точнее, входит с ним в космический агон. И результат последнего всегда проблематичен.

Бродский в одном из своих интервью это подчеркивает: «Человек по-настоящему занимается стихом, а не собственной жизнью. Если бы он выбрал жизнь, он бы не писал стихи, а занимался другими вещами. Потому что поэзия не обеспечивается жизнью, жизнь нельзя купить поэзией...

* См. др.-греч.: στοιχεῖον – буква, начало, элемент, стихия, первоэлемент; στίχος – ряд людей и предметов, ряд воинов, строка в стихах.





Это антибиографический процесс» [12, с. 578]*. Еще когда Бродский был в Союзе, У.Х. Оден написал предисловие к его стихам, прочитав в переводе его «Большую элегию Джону Донну». Великий ирландец отметил, что от стихотворения мы ждем двух вещей – «оно должно быть искусным примером словесного творчества и делать честь языку, на котором написано. Во-вторых, оно должно сообщить дополнительный смысл реальности, общей для всех, но увиденной с новой точки зрения. То, что говорит поэт, не говорилось до него никогда, но, будучи сказанным, его слово должно восприниматься читателем, как должное» [27, с. 274].

В другом своем эссе Оден выразился еще более ясно и твердо относительно роли поэзии: «в умелых руках форма стихотворения может приобрести черты силлогизма. ... Стихи делают любую идею более ясной и четкой, более картезианской, чем она есть на самом деле» [27, с. 64–65]**. И добавляет: «Поэзия – не волшебство. И если говорить о ее назначении, то им, по правде говоря, будет освобождение от иллюзий и отрезвление» [Там же]. Бродский свою Нобелевскую лекцию заканчивает схожими словами: «стихосложение – колоссальный ускоритель сознания, мышле-

* Чеслав Милош это подтверждает, будучи и сам поэтом, и другом поэта: «его отчаяние – это отчаяние поэта конца XX века, и оно обретает полное значение только тогда, когда противопоставлено кодексу неких фундаментальных верований. Это сдержанное отчаяние, каждое стихотворение становится испытанием на выносливость» (цит. по: [24, с. 6]).

** У.Х. Оден, разумеется, здесь не первооткрыватель и сознательно сказал о картезианстве. Еще Р. Декарт в своих «Частных мыслях» (*Cogitationes privatae*) сделал запись: «...может показаться удивительным, что великие мысли чаще встречаются в произведениях поэтов, чем в трудах философов. Это потому, что поэты пишут, движимые вдохновением, исходящим от воображения. Зародыши знания имеются в нас наподобие огня в камине. Философы культивируют их с помощью разума (*ratio*), поэты же разжигают их посредством воображения, так что они воспламеняются скорее» [19, т. 1, с. 575].





ния, мироощущения» [5, т. 1, с. 16]. Он это повторял много раз в своих интервью.

Можно привести длинный список авторов, которые говорили об особой роли поэзии, считали, что поэтом глаголет само бытие. И мы этот список уже начали. Оден, Бродский, за ними стоят Бахтин, Хайдеггер...

В свое время в 1932 году Р. Якобсон прочитал лекцию «Что такое поэзия?», пытаясь как раз выйти за рамки узкого литературоведческого понимания феномена поэтического. Он справедливо утверждал, что грань между поэзией и непоэзией весьма зыбка. Поэтическое рождается неожиданно. Поэтическим может быть стихотворение, дневник, статья, некое действие (пощечина редактору), визуальная картинка и проч. Р. Якобсон приводит примеры: «Новалис и Малларме считали алфавит величайшим произведением поэзии, русские поэты восхищались поэтическими качествами списка вин (Вяземский), инвентарного списка царских одежд (Гоголь), расписания (Пастернак) и даже счета из прачечной (Крученых)» [47, с. 108].

Р. Якобсон отмечает, что нельзя выделять поэзию из социальной ткани жизни, она в нее вплетена, является необходимой функцией. Поэтому не верьте критику, говорит Якобсон, который одно явление называет поэтическим, другое нет, он делает всего-навсего то, что отделяет одну поэтическую школу от другой [47, с. 109]. Не верьте и поэту, который говорит, что стихи мои – это одно, а дневники мои – это другое, что есть психическая жизнь и есть поэтическая жизнь, которые суть вещи разные. И то, и другое являются, утверждает Якобсон, продолжением друг друга, разными поэтическими жанрами. Дневники и письма поэта не просто продолжают его стихи, не просто рассказывают нечто из личной жизни поэта, но они являются одним из жанров поэтического высказывания. Лев Толстой возмущался одной записью из письма Пушкина. Поэт написал знаменитые стихи, посвященные Анне Керн («Я помню чудное мгновенье...»), а в одном из писем своему другу





он пишет о ней же: «С Божьей помощью я поимел сегодня Анну Петровну» (в письме было еще грубее) (цит. по: [47, с. 111]).

К поэтическим же действиям относятся, разумеется, по Якобсону, и самоубийство Маяковского, и дуэль Пушкина, и прочие перфомансы в мировой поэзии*. Но в таком случае надо договаривать: рецепт врача или меню в ресторане могут стать частью поэтического высказывания как исходный материал, как повод, но не как само высказывание. Сам по себе рецепт не есть художественная форма. Ее еще надо сделать, выстроить, слепить. Это очевидно. Примеры, приведенные Якобсоном относительно восхищения списком вин и царских одежд, – лишь форма эпатажа, которую использовал великий лингвист и семиотик в своей лекции, чтобы раззадорить публику. Уже прошло достаточно много времени к этому периоду, когда он прочитал эту лекцию, и уже были написаны «Психология искусства» Л.С. Выготского, и ключевые работы М.М. Бахтина. И в них уже выведен был закон искусства о преодолении формой содержания. И уже было понятно, что материалом для стиха может стать все что угодно, чтобы породить поэтическое событие. Но все же нужен зазор, расстояние между материалом и поводом, с одной стороны, и результатом поэтической работы – с другой.

В этом смысле поэтическое рождается в зазоре, в сдвиге, который возникает при попытке рассказать о некоем событии (при помощи текста, речевого акта, самого действия типа дуэли), когда возникает желание поэта предъявить свою позицию, и он прибегает к разным средствам выразительности, воздействуя на того, кому он свое высказывание обращает. Поэтическое тем самым есть для Якобсона некая функция в речи и действии, необходимая

* Есть в этом перечислении некий переизбыток. Можно тогда называть поэтическим высказыванием и высылку Бродского из Союза в 1972 году.





составная часть вообще социальной жизни. Оно вплетено в ткань действия, но оно все же обладает своей автономией.

Современный исследователь Ю.В. Шатин, последователь структуралистского направления в поэтике, продолжает Jakobsona и утверждает, что художественность, собственно поэтичность, возникает как свойство цельного произведения [43]. Поэтическое произведение нельзя раззять, оно пребывает в своем неразрывном единстве. Этим оно отличается от связности в принципе любого осмысленного языкового высказывания или любого артефакта (как, например, архитектурное творение отличается от строительного сооружения). Они оба связаны. Но связность, архитектоника этих целостных созданий – разная.

Все это так. Но наш предмет – иного свойства. После подобных различений нам придется перейти к особому вопросу для аналитики и рассуждений – в чем состоит антропогенность стиха, как он устроен с точки зрения культурной телесности, как устроен стих через призму антропологического видения? Причем не техники (это к стиховедам), а практики. Говорить о цельности поэтического высказывания сейчас – уже общее место.

Но как показать, что архитектоника стиха представляет собой некий антропологический органон, культурное тело-орудие поэта в его практической работе-заботе по автопоэзису?

Здесь можно быстро скатиться в мораль, в новое толстовство или привычное занятие по цитированию, привлекая поэта к себе в сторонники, прячась за умные цитаты. Тогда получается, что ты просто используешь поэта как материал для показа, доказательства своих умных идей. Например, несмотря на содержательную близость наших исканий, Ж. Батай, духовный предтеча французских постмодернистов, в серии работ «Литература и зло» фактически использует творения художников (например, Пруста и Каф-





ки) для доказательства аморальности литературы, для показа феномена трансгрессии, который осуществляет художник в своем творчестве*.

Так вот – этого делать не хочется.

При этом нам придется избегать целого ряда чужих предметностей. Я имею в виду следующее.

Данная работа не является литературоведческой. Она не предполагает аналитику текстов Бродского с точки зрения литературоведения, понимания специфики поэтического дискурса как особого литературного факта и жанра. Я не собираюсь замещать литературоведов, в которых, кстати, сам Бродский** также не нуждался.

* К примеру, Батай всерьез полагал, что литература «является ярко выраженной формой Зла – Злом, обладающим, как мне кажется, особой, высшей ценностью. Этот догмат предполагает не отсутствие морали, а наличие «сверхнравственности» [1, с.15]. То, что все постмодернисты и их духовные наставники, как говорил Делез, «ницшеанцы», это понятно. Но у них, в отличие от великого немца, не было главного – воли к власти бытия. Они ее заменили властью Ничто. Литература, по Батаю, будучи «всего лишь» (!) литературой и имея дело с «одиноким и потерянным субъектом», она создается искусственно и «не берет на себя никакой ответственности. Ни за что» [1, с. 25]. Но самое главное в том, что, будучи искусственной безответственной формой, эта литература берет на себя окаянство нарушать границы, совершая акты трансгрессии. В итоге мир такой литературы – мир враждебного и неотесанного самовластья» [1, с. 29].

** В нашем «ведении» уже сложилась печальная традиция, согласно которой любого поэта и прозаика начинают проверять на всхожесть с точки зрения его философии, исследовать «философский путь», «онтологические основания», «философское кредо», «философскую систему». В качестве таких исследований привлекают «умных» – Платонова, Шаламова, Бродского (как ранее уже сложилось относительно Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого) (см., напр., [21; 30; 41, с. 76–90]). Это путь тупиковый с точки зрения понимания поэтики, то есть архитектоники поэзиса. Этим можно заниматься в лучшем случае для себя, для домашнего пользования, поскольку никакого отношения некие философские взгляды поэта не





Данная работа не является работой по стихосложению. Нам нет нужды подсчитывать ритмы и рифмы, метры и строфы, выявлять их специфику и вычислять вклад Бродского в мировую поэзию с точки зрения метрики и ритмики. Это уже давно делается и будет делаться.

Также не стоит выдавать Бродского за философа и моралиста в привычном смысле, за очередного пророка и провидца, подобно Солженицыну. Он сам неоднократно высказывался на этот счет. Тога ниспровергателя и учителя ему никогда не шла.

В таком случае после апофатического залога определим нашу работу как некое пограничное поисковое публичное рассуждение о том, что есть антропология поэзии с точки зрения ее роли как культурного гена, смысла и сути рождения и формирования поэзиса в человеке. Или еще точнее: в чем заключается роль поэзиса не просто в культуре, а в новой антропологии, в практике выделявания человеком себя, причем в ситуации, когда иные культурные практики, включая философские, себя не только исчерпали, но оказались



1960-е гг.

имеют к его поэтике, а если и имеют, то косвенное. Выявлять некие философские сентенции типа того, что главной темой творчества была проблема времени, или проблема смерти, или проблема безвременья, подкреплять это строчками из стихов, превращая стихи в цитаты для доказательства – это, по меньшей мере, ход, не адекватный предмету.





просто тупиковыми*. В общем, что делает человек, когда пишет стихи и что с ним при этом происходит?

В этом плане поэзия Иосифа Бродского для меня – не материал, не объект для исследования. Он – живой собеседник, очень сложный и резкий в своих высказываниях. Но очень точный и понятный в своей позиции. Полагаю, именно предельность, обнаженность, экзистенциальность поэтического высказывания и задает антропогенность стихам Бродского.

Но обратимся для начала к наследию. Полагаю, будет неправильным делать вид, что до нас о данной проблеме никто не думал. Что делали, например, Бахтин и Хайдеггер, провозгласившие свои идеи и пытавшиеся с их помощью проделать некую аналитику поэтического текста? Один – в опыте с Пушкиным, другой – в опыте с Гельдерлином.

Необходимая настройка.

М.М. Бахтин: архитекtonика поэзиса

Собственно практическая онтология, то есть укорененное участное бытие человека, по Бахтину, возможно в мире живого поступка. Поступок есть действующее участное бы-

* Я осознаю, что такое самоопределение уже было. Бахтин свои исследования также называл пограничными. Но это только подчеркивает то, что мы находимся в той же культурно-духовной ситуации, хотя скоро пройдет уже сто лет со времени совершения Бахтиным, Хайдеггером и другими авторами антропологического поворота в 20-х годах прошлого века. Но ситуация человека с тех пор лишь ухудшилась. Вот, что он писал в 1959–1960 годах в набросках «Проблема текста»: «Приходится называть наш анализ философским прежде всего по соображениям негативного характера: это не лингвистический, не филологический, не литературоведческий или какой-либо иной специальный анализ (исследование). Положительные же соображения таковы: наше исследование движется в пограничных сферах, то есть на границах всех указанных дисциплин, на их стыках и пересечениях» [3, т. 5, с. 306].





тие, деятельностное (то есть, энергичное) выражение категории бытия.

Антропология, то есть практическая укорененная онтология человека, была заявлена Бахтиным с самого начала в его работе «К философии поступка»*. В ней Бахтин показывает, что жизнь может быть осознана в конкретной ответственности, «как событие, а не как бытие–данность. Отпавшая от ответственности жизнь не может иметь философии: она принципиально случайна и неукоренима» [2, с 51].

Это участное бытие Бахтин видит сквозь оптику категории поступка. Но феномен поступка в наше время, начавшееся с начала XX века, при Бахтине и Хайдеггере, Выготском и Шелере, чье поколение и указало на кризис человека, тоже переживает кризис, ибо образовалась «бездна между мотивом поступка и его продуктом. Вследствие этого завял и продукт, оторванный от онтологических корней» [Там же, с. 50].

Это бытие в поступке Бахтин видит как единственно возможную и действительную, переживаемую конкретно, в «эмоционально-волевом тоне», «тяжелую и нудительную» «единую единственность» этого мира человека – в искусстве. В нем человек осуществляет поступок, как конкретный и единственный событийный акт. И в нем, в искусстве, предъявлено «изображение, описание действительной конкретной архитектоники участного переживания мира, не с аналитическим основоположением во главе, а с действительно конкретным центром (и пространственным, и временным) исхождения действительных оценок, утверждений, поступков, где члены суть действительно реальные предметы, связанные конкретными событийными отношениями... В единственном событии бытия» [Там же, с. 56]. Мир искусства, «который своею конкретностью и проникнутостью эмоционально-волевым тоном из всех

* Это название бахтинскому тексту дал С.Бочаров при его первой публикации в 1986 году.





культурно-отвлеченных миров ближе всех единому и единственному миру поступка» [Там же].

Единство мира эстетического видения не есть «смысловое-систематическое, но конкретно-архитектоническое единство, оно расположено вокруг конкретного ценностного центра, который и мыслится, и видится, и любится. Этим центром является человек, все в этом мире приобретает значение, смысл и ценность лишь в соотношении с человеком, как человеческое. Все возможное бытие и весь возможный смысл располагаются вокруг человека, как центра и единственной ценности; все – и здесь эстетическое видение не знает границ – должно быть соотносено с человеком, стать человеческим» [Там же].

Это означает, завершает Бахтин, что именно герой произведения должен быть представлен как содержательно-положительная ценность, но не в смысле его положительности в моральном плане. Он может быть и жалким, и ничтожным, и подлым, но к нему приковывается все мое внимание, к нему как к центру стягиваются все нити мира. Человек здесь не по-хорошему мил, а по милу хорош [Там же, с. 57].

Именно художественная правда, взявшая на себя роль носителя онтологического «Есть», задает причастность, заинтересованность в бытии через причастность к жизни героя, приковывает меня к нему, и через него, сопереживая ему, его падению и возвышению, я переживаю свою гибель и возрождение.

Все отвлеченно-формальные и содержательные моменты становятся конкретным моментом архитектоники только в соотношении с конкретной ценностью этого смертного человека, добавляет Бахтин [Там же, с. 59].

Задав такую оптику видения, Бахтин переходит уже потом к поэтике, к аналитике художественной ткани текстов Пушкина и Достоевского. Он пытается показать архитектонику целостного и ценностного бытия, расположенного вокруг смертного человека, через мир художественного произведения. Выявляя архитектонику эстетического объек-





та (текста), он через него выявляет архитектонику события, под которой имел в виду не только структуру собственно, но и первоосновы, архэ целого, его «постав».

Что он делает? До нас дошел лишь отрывок текста, завершающего «Философию поступка». В нем Бахтин разбирает пушкинские стихи «Для берегов отчизны дальней...». Эти стихи под названием «Разлука» печатались в изданиях XIX века. Стихи были написаны 27 ноября 1830 г. в Болдино. Они написаны под впечатлением от воспоминания о смерти Амалии Ризнич, итальянки по материнской линии, в которую он был влюблен еще в Одессе, где в 1824 году они встречались. Она уехала в Италию в мае в 1824 г., где через год умерла от чахотки.

Приведем стихотворение полностью.

*Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал над тобой.
Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать;
Томленье страшное разлуки
Мой стон молил не прерывать.

Из края мрачного изгнания
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой –
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...*





Что делает Бахтин? Он берет в качестве базовых свои понятия архитектоники единства и единственности эстетического объекта, события, эмоционально-волевого тона и с их помощью разворачивает рядом с пушкинским текстом свой рефлексивный философский комментарий. При чем этот комментарий и становится линзой, оптикой, через которую философ читает поэтический текст. Философская ткань понятий как бы набрасывается на поэтический текст, и через эту ткань начинают просвечивать нужные для исследователя смысловые контуры.

В стихотворении показывается (головокружительно лаконично) разрыв между двумя мирами – миром лирического героя и миром той, которая уехала в свою отчизну:

*Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой...*

Есть мир Отчизны, родины Пушкина, в котором жила Амалия. Но для нее это мир чужой, «край иной», «край мрачного изгнания». Тем самым свой мир отчизны поэт описывает глазами Амалии как край мрачного изгнания.

Амалия покидает этот край чужой, и героиня переживает первое событие – событие разлуки. Героиня покидает этот мир отчизны Пушкина во имя своей отчизны. Миры эти разделены. И героям остается только мечтать о новой встрече.

Но потом происходит второе событие: героиня умирает. Герой узнает про ее смерть и переживает второй раз событие утери и обретения, только уже в своих мыслях. Для Бахтина было важно показать столкновение этих двух миров, двух пространств, двух переживаний и «ценностных контекстов».

На пересечении этих контекстов и происходит собственно событие как феномен. Феномен событийности не может происходить внутри одного мира. Он переживается на границе двух миров.





Но далее герой переживает и третье событие – предполагаемое свидание:

*Под небом вечно голубым,
в тени олив...*

Главное событие на самом деле – в будущем. В ожидании:

Но жду его; он за тобой...

«Эмоционально-волевой тон» в своем центре сосредоточен в ожидании, в будущем, а не в прошлом. Отъезд героини уже давно прошел. И переживание ее смерти – тоже. Главное событие – в будущем. В прошлом уже была разлука. В будущем – новое свидание. В настоящем – ожидание. Пересечение этих трех событийных линий задает весь эмоциональный контекст стихотворения. Оно в себе сочетает печаль и одновременно светлый покой.

Должен сказать, что эта часть работы Бахтина оставляет сложные чувства. С одной стороны, задана высокая рамка видения. Но с другой – не покидает ощущение, будто под громадами философских построений (буквально, той самой архитектурники бахтинского анализа) – тонкий прозрачный пушкинский стих как бы уже и не виден. Он не просвечивается. Выводы, вроде, правильные. Но возникает ощущение такое же, что и от прочтения выше названного Батая: художе-



1967 г.

Фото А.И. Бродского





ственный текст используется как материал для построения своих доказательств. Что же до текста Пушкина, то он тоже странный. Если бы мы не знали, что это написал Пушкин, то мы бы подумали, что написал его какой-то недалекий типичный романтик, с его привычкой писать о «небе голубом», о «тени олив», о «томленье страшной разлуки», о «поцелуе свиданья» и «хладеющих руках». Либо Пушкин нас, как всегда, разыгрывает, стилизуя свой текст под романтические формы и держа главное в подтексте (тогда какой он?), либо он просто не собирался его публиковать, набросав сырой черновик. У меня такое ощущение, что Пушкин здесь выразил тему расставанья со своими романтическими грезами, стилизуя расставанье под романтический паттерн. Эту тему и этот прием он применил, например, в «Евгении Онегине», описывая образ Ленского и то, как он расставался с ним, убив его на дуэли руками Онегина и похоронив на кладбище как самоубийцу.

Не будем пока делать окончательные выводы. Отметим, что для Бахтина была важна прежде всего антропология поэтики, антропология эстетической действительности. В этом плане он продолжал разбирать эстетические феномены глубоко с точки зрения своей философско-антропологической оптики, держа в уме другие направления своей метаантропологии, в которой продолжением была и антропология религии. Ведь специфика бахтинской позиции задается не его эстетическими работами, он собственно и не был чистым литературоведом и лингвистом. Он выстраивал некие метапринципы своей антропологической оптики и через них смотрел на человека и его мир, на то, что с ним происходит. И потому и заявлял о кризисе современной философии, не способной дать анализ ситуации человека, поскольку она потеряла адекватное видение этой ситуации, была слепой и не плодоносящей*.

* Например, замечательные пассажи, касающиеся критики современной ему философии и ситуации в обществе, как нельзя акту-





А теперь вернемся к разобранному стихотворению Пушкина. На его примере Бахтин как раз показывает важнейший архитектурный принцип поступка. Для Бахтина важнейшим архитектурным принципом «действительного мира поступка» есть конкретное, архитектурно-значимое противопоставление я и другого» [2, с. 67]. Событийность, ее архитектура воплощается через этот принцип противопоставления Я и Другого как разных миров. Поэтому «осуществить свое единственное место в единственном событии-бытии» означает «ценностное противопоставление я и другого» [Там же, с. 68]. И смысл этого противопоставления «есть абсолютное себя-исключение» [Там же, с. 68].

На этом последнем смысле следует остановиться особо. Изначальная глубинная религиозность Бахтина проявляется в том числе в этом крайнем принципе себя-исключения. Он писал: «Великий смысл активности, отошедший Христос, в причастии, в распределении плоти и крови его, претерпевая перманентную смерть, жив и действителен в мире событий, именно как отошедший из мира, его не-существованием в мире мы живы и причастны ему, укрепляемы. Мир, откуда ушел Христос, уже не будет тем миром, где его никогда не было, он принципиально иной» [2, с. 19]. В этом приходе Христа и его жертвенном уходе Бахтин видит исходный нравственный смысл христи-

альны и сейчас: «Вследствие того, что теория оторвалась от поступка и развивается по своему внутреннему имманентному закону, поступок, отпустивший от себя теорию, сам начинает деградировать. Все силы ответственного совершения уходят в автономную область культуры, и отрешенный от них поступок ниспадает на ступень элементарной биологической и экономической мотивировки, теряет все свои идеальные моменты: это-то и есть состояние цивилизации. Все богатство культуры отдается на услужение биологического акта. Теория оставляет поступок в тупом бытии, высасывает из него все моменты идеальности в свою автономную замкнутую область, обедняет поступок. Отсюда пафос толстовства и всякого культурного нигилизма» [2, с. 50].





анства, формулируемый им как принцип себя-исключения [Там же, с. 68]. Этот принцип, добавляет Бахтин, нельзя выразить. Его можно показать на примере конкретного описания архитектурного взаимодействия. Он отмечает, что несмотря на то, что в этом принципе – смысл всей христианской нравственности, но до сих пор адекватного научного выражения и полной принципиальной продуманности принцип нравственности до сих пор не получил» [Там же, с. 68]*.

Замечу, что это Бахтин писал в начале 20-х годов прошлого века. Ситуация онтологически не изменилась. Точнее, стала хуже. Бахтин уже тогда зафиксировал, что это событие жизни и смерти Христа принципиально неопределимо «ни в теоретических категориях, ни в категориях исторического познания, ни в эстетической интуиции» [там же, с. 19].

Не определимо оно и сейчас. И человеку, существу смертному и греховному, остается одно – пытаться в меру сил и окаянства повторять эту предельность доступными ему средствами. Самые чистые и доступные для этого средства – поэтические. Впрочем, к теме Христа мы еще вернемся.

А в это время, когда Бахтина уже давно сослали в Кустанай, в 1934–1935 годах М. Хайдеггер прочитал курс лекций о Гельдерлине. Философ опирался на целую традицию в Германии, по которой Гельдерлину была приписана роль одного из духовных лидеров нации. Именно через слово поэта во времена важнейших катаклизмов «впервые обнаруживает себя то, что потом обсуждаем и разбираем на языке повседневности» (цит. по: [32, с. 382]). Именно поэты сообщают народу его идентичность. Они, подобно Гомеру и

* Подробные, похожие на действия хирургического скальпеля, комментарии к текстам Бахтина, написанные умными комментаторами, все же не всегда улавливают этот принцип себя-исключения [2, с. 356–380]. Авторы себя же и обезоруживают, пытаясь «восстановить его (этого принципа – С.С.) абстрактно-категориальный облик» [Там же, с. 358].





Гесиоду, учреждают для народа его богов, а значит устанавливают нравы и обычаи [Там же]*.

Для Хайдеггера Гельдерлин выступал пророком, свидетелем времени мира, показывающим действительно бытие человека. И тот указывал как раз на то, что поэтически жительствоует человек на земле» [40, с. 295]. Но Хайдеггер вынужден отметить, что это утверждение теперь не работает: «ныне человек на этой земле – не живет поэтически» [Там же, с. 298]. «Слово о поэтическом жительствовании человека не исполнилось, а, не исполненное, оно остается сплошным обманом» [Там же].

Отметим, кстати, что в философских студиях 20-х годов Бахтин, разбирая роль языка и поэзии, также отводил последней главную роль, преодолевая тем самым узкий формально-функциональный подход русских формали-

* И. Бродский в своих интервью несколько раз говорил, что СССР в лице Солженицына обрел своего Гомера. Это очень точно. Солженицын выглядит эпическим сказителем, показывающим всю мощь и масштаб и одновременно онтологический ужас происходящего со страной в XX веке. Но для Бродского такая культурная работа есть работа не поэта, а эпического сказителя, такого, как Гомер. Здесь он объективно сближается с самим Платоном, виновником изгнания поэтов из своего идеального государства. Философ изгнал поэтов, поскольку те занимались подражанием подражания. Поэзия стоит дальше всех от образца, которому подражает человек, и мало знает о пользе, то есть всеобщем благе. Философия и поэзия исконно в разладе. Но Платон изгоняет поэзию не любую. Гомера как раз он оставляет. Он изгоняет подражательную поэзию, которая будит страдания и чувствования. Он изгоняет подражателей по разумным основаниям, не видя в них служителей разума. Поэзия должна быть полезна для государства. Поэтому, по Платону, если поэты оправдаются и будут таковыми, как Гомер, то их можно вернуть в государство. Если бы они писали так, как Гомер, полагал Платон, то они были бы весьма полезны полису [29, с. 402–405]. Изгнание Бродского из Союза – сильная культурная метафора, но с обратным знаком. Во-первых, Гомера-Солженицына изгнали тоже. Во-вторых, Бродский строил мимезис в корневом смысле, он ловил законы языка и пытался им не мешать излиться на бумагу (см. ниже о диктате языка).





стов (в том числе и приведенный выше подход Р. Якобсона). Нам очень важно выделить именно природу (фюзис) поэтического высказывания, а не любого художественного феномена. Бахтин утверждал, что «язык нужен для поэзии весь, всесторонне и во всех своих моментах, ни к одному нюансу лингвистического слова не остается равнодушной поэзия» [2, с. 302]. Но будучи требовательной к языку, поэзия «преодолеывает его как язык, как лингвистическую определенность» [Там же].

Бахтин подтверждает универсальное для искусства правило, ставшее законом, согласно которому художественное творение суть преодоление жизненного материала поэтической формой. Вследствие чего в поэтической форме уже пребывает не сам язык как лингвистическая реальность, а определенное художественное событие, обладающее «конкретно-архитектоническим единством», по его выражению, смысловым, ценностным центром которого является собственно человек, то есть автор и герой [2, с. 56]. Это означает, что антропогенность стиха заложена в его основании, в силу чего происходит преодоление и сугубо «материальных» качеств произведения (собственно эмпирического материала, взятого из опыта автора, те самые рецепты и меню ресторана), и «формальных» качеств (метрика и просодия в данном случае), результатом чего является переплавка всего этого «сора» в амальгаму целостного художественного событийного целого. Этот архитектор, то есть основополагающий каркас, и делает все художественные формы (поэтические, театральные, архитектурные, живописные и др.) схожими не ассоциативно, а онтологически, в своей природе. То есть, архитектор становится не просто некоей архитектурной метафорой поэтического произведения, а его основой и законом существования*.

* Про глубинную связь поэтического и архитектурного произведения написано много. Из последних опытов можно назвать ра-





Отмечу, что изначально в древнегреческом языке «архэ-тектон» означал собственно архитектора, зодчего, который занимался возведением, строительством зданий*. А поскольку строительная практика опиралась на храмовое строительство и храм был долгое время главным архитектурным сооружением, то занятие архитектора было са-
кральным, ибо Храм – это Дом Божий.

К теме архитектора мы придем позже, а пока вернемся к поэзису.

боты Ш.М. Шукурова, который выявляет архитектуру Храма и храмового сознания, опираясь на богатую традицию ислама и суфизма [45, с. 82–88]. Он выявляет поэтологический Образ Храма и архитектурность поэтического произведения. Эти культурные формы, с его точки зрения, сближает этическая со-измеримость» и «эстетическая со-размерность», то есть топоним меры. Строительная и архитектурная топика является неотъемлемой частью стихотворения. Одновременно Шукуров абсолютно верно отмечает, что архитектурность стиха и поэтичность храмового сооружения – не просто метафора, а суть продолжение и следствие исходного антропологического корня – стремления человека в духовных практиках к Образу Совершенного Человека. То есть собственно антропогенность заложена в духовных практиках изначально (см. также богатый корпус работ по проблематике Совершенного Человека в сборнике под его же редакцией [37]). См. также о роли архитектурных концептов в культуре [16; 31]). Далее подробный рассказ по этой тематике заведет нас далеко от поэтики Бродского, но тем не менее отмечу, что понимание долга поэта как стремление писать все лучше – этот ригоризм Бродского фактически означает внеконфессиональное стремление того же порядка – стремление к Образу Совершенного человека, образу полноты бытия, когда всякий раз слепленная поэтическая форма никогда не является окончательной и ты все время продолжаешь, но уже отталкиваешься от написанного, и тебе хочется сделать еще лучше.

* См. др.-греч.: *αρχι-τεκτων* – архитектор, зодчий, строитель. Точнее, «начальник над строителями» или «главный строитель». В отличие от него, *τεκτων* и является строителем, плотником, художником, мастером. Если культурно переосмыслить это понятие и приставку сделать основой, то архитектор становится строителем основ, жизнедателем.





В ранее написанных работах, опираясь на идеи Бахтина, я пытался выделить у него ряд базовых принципов, задающих его метаантропологию [34; 36]. Это принципы суть: архитектоники ответственности, поступающей личности, пограничности (пороговости культуры как события), человека у зеркала, законченного высказывания. Поставим их в качестве столбов для ограды, определяющей нашу территорию работы. Зайдем в эту ограду.

Самоопределение поэта

Так, настроив свое умо-зрение с помощью бахтинской оптики, держа в качестве сквозных и рамочных темы-принципы себя-исключения, архитектоники поступка, событийности, попробуем подойти к творчеству Бродского как к такой практике автопоззиса, согласно которой его творения становятся не феноменом узко стихотворным, цеховым, но примером особой антропопрактики, показывающей, что творения поэта – не просто некие тексты, но особые упражнения, духовные практики, воплощающие как раз бахтинские принципы архитектоники ответственности, событийности и поступка*.

Вообще-то так оно и должно быть по Бахтину, поскольку, как он писал, «от любого текста, иногда пройдя длинный ряд посредствующих звеньев, мы в конечном счете всегда приходим к человеческому голосу, так сказать, упрямся в человека» [4, с. 401].

Впрочем, не все так просто. Если философские построения Бахтина и Хайдеггера считать правилом, то на первый взгляд творчество Бродского покажется исключением из этих правил. Но, приглядевшись, ты убеждаешься, что их творчество настолько духовно близко, что бывает весьма

* Первый опыт прочтения поэзиса через призму метапринципов антропологии М.М. Бахтина был у меня применительно к творчеству А.С. Пушкина – см. [34, с. 393–401].





Ленинград. 1970 г.

редко. Философия Бахтина пронизана первоначальной религиозностью, той, которая вытекала из поступка Христа, из работ Киркегора и Ницше. Одновременно – более частного и одновременно возвышенного, ломкого и извилистого и одновременно взвешенного и мудрого, как поэтическое слово Бродского, трудно найти.

Никакой претензии на вождизм, отказ от конфессионального христианства, особенно в его православном обличье, и в то же время выполнение такой высокой культурной миссии и показ такого примера бытия в поэзии, который недоступен никому из ныне живущих. Пример Бродского – пример поступка Христа в его радикальности и последовательности.

Эту предельность поступка Христа Бродский однажды выразил вполне лаконично и предметно – в «Актовой речи» он описал эту ситуацию как ответ на вызов Зла чрезмерностью [10]. В ситуации, когда к тебе приходит Зло и бросает вызов, и у тебя нет ничего в твоём распоряжении, кроме рук, ног и головы, тебе остается одно – ответить настолько предельно и чрезмерно, чтобы само Зло ужаснулось. Этот принцип чрезмерности и (вспомним Бахтина) себя-исключения Христос выразил в своей известной заповеди, которую приводит и Бродский в «Актовой речи»:





*Но кто ударит в правую щеку твою,
обрати к нему и другую,
и кто захочет судиться с тобою
и взять у тебя рубаишку,
отдай ему и верхнюю одежду;
и кто принудит тебя идти одно с ним поприще,
иди с ним два (Мф 5, 39–40).*

Видно, что эта заповедь – не про злополучную толстовскую щеку, не про непотворение злу насилем. Эта заповедь – про тот ответ, который единственно возможен в ситуации, когда тебя загоняют в угол и у тебя остался последний аргумент веры – действие по принципу себя-исключения.

Ответ Христа чрезмерностью на вызов – пример для Бродского в его поэтическом радикализме, в котором он идет до конца, ставя эстетику, то есть требование к себе как к поэту писать все лучше и лучше, выше этики. Этот ответ становится христовым принципом онтологической ответственности, главным ориентиром поэта в жизни и смерти.

Бродский наряду с предельностью высказывания проделяет такую проверку слову, что делает честь ему и языку. Он в своих стихах радикальнее, честнее многих философов, которые призваны постигать пределы мира, его начала и концы.

Возьмем последние сорок с небольшим лет, когда он творил, вплоть до смерти в январе 1996 г. Это как раз период полного абсурда и шизофрении в культуре, когда многие деятели от культуры либо сломались и стали придворными писателями и «советскими деятелями культуры», а проще – слугами, либо вверглись во все тяжкие псевдоборьбы диссидентства или в концептуализм, в постмодернистские игры низкого пошиба с их пошлостью и имитацией творения*.

* Бродский это знал давно, с самого начала: «авангард в искусстве – это дерьмо на 90%» [12, с. 71]. В «Нобелевской лекции» он более развернуто показал, что художественный авангард – это деструктивная, разрушающая альтернатива, «путь дальнейшей деформации, поэтики осколков и развалин, минимализма, пресекающегося дыхания» [5, т. 1, с. 14].





Для Бродского занятие поэзией – это занятие метафизическое и онтологическое. Это вопрос власти – бытия и мышления. И либо тебя раздавит эта махина абсурдной эпохи, либо ты выживаешь с изрядными издержками и потерями, опираясь на поэзию как на культурную опору. Это реальное столкновение властей – тиранов и поэтов, но не на уровне Брежнев – Бродский, а на уровне ментальностей, тенденций, традиций, языка. Это он отмечал и в интервью [12, с. 106]*.

Такая позиция воплотилась в утверждении о поэзии как о форме сопротивления реальности: «Искусство есть форма сопротивления реальности, представляющей несовершенной, и попытка создания альтернативы оной – альтернативы, обладающей, по возможности, признаками постижимого – если не достижимого – совершенства» [6, с. 120].

Поэтому поэзия у Бродского (как у Одена, Мандельштама, Цветаевой и немногих других) была способом существования, не средством борьбы и не средством заработка (хотя часто он писал эссе по заказу и за гонорар), не формой самовыражения, а способом мысли и действия, формой бытия личности**. Такое антропологическое самоопределение позволяло ему занимать максимально автономную, онтологически свободную (с изрядной долей самоиронии) и радикальную позицию, не просто относительно к власти

* Например, как он вспоминал о Твардовском: «Твардовский был человек несчастный, загубленный. Но не думаю, что это система его загубила. Он сам себя загубил. Вообще система вас может угробить только физически. Ежели система вас ломает как индивидуума, это свидетельство вашей собственной хрупкости» [12, с. 108].

** В этом месте разошлись, например, и такие авторы, как Солженицын и Шаламов. Последний потому и порвал с «великим писателем», что тот превратил свою литературу в бизнес, в делячество, сам став «дельцом», используя литературу как форму борьбы с режимом. Шаламов же просто существовал в поэзии и в ней был радикальнее последних радикалов. Но об этом споре мы скажем отдельно в очерке о Шаламове.





(той и другой по обе стороны океана), но и относительно религии, норм, образцов культуры*. Он подчинялся одному божеству – субстанции языка, пребывающего в культуре. Это бывает очень редко. Такие фигуры можно пересчитать по пальцам – Пушкин, Мандельштам, Цветаева, Бродский, Шаламов, Оден.

В этом смысле его тезис об искусстве как о форме частного предпринимательства лишь подводит итог всему, что он делал. Искусство в целом, поэзия в частности, если и учит человека, то прежде всего «частности человеческого существования», «оно вольно или невольно поощряет в человеке именно его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности, превращая его из общественного животного в личность... Произведение искусства – литература в особенности и стихотворение в частности – обращается к человеку тет-а-тет, вступая с ним в прямые, без посредников, отношения» [5, т. 1, с. 7].

Потому главной формой его жизни является стихотворение. Свои стихи он долгое время считал самодостаточными и не нуждающимися в объяснениях критиков. Лев Лосев добавляет, что жизнь слишком непредсказуема и абсурдна, чтобы ее можно было превратить в нарратив. Единственной литературной формой, адекватной жизни, является лирическое стихотворение, весьма многозначное и суггестивное [Там же, с. 11]. Бродский считал, что у зрелого поэта не жизненный опыт и бытие влияют на стихи, а наоборот, стихи могут влиять на бытие или создаваться безотносительно к непосредственному жизненному опыту, параллельно [там же, с. 12]**.

* В одном из разговоров с Ахматовой он обронил: «Главное в поэзии – величие замысла». Эту фразу Ахматова занесла в свой дневник и потом несколько позже ему же и напомнила.

** Есть что-то символическое в том, что Бродский многие годы работал так называемым «поэтом в присутствии» (poet-in-residence) (например, в Мичиганском университете). Такая должность была во многих университетах. Находясь на этой должности, Бродский вел





Жизнь не объясняет стихи. Стихи не являются непосредственной реакцией на события, произошедшие в эмпирическом опыте. Стихи не отражают окружающую действительность и не описывают психологические переживания автора. Здесь нет жесткого параллелизма. И так называемая эмпирическая реальность – не содержание стиха, а стих – не форма этой реальности. Ровно то же относится и к психологии автора. Бродский неоднократно повторял, что можно пережить Освенцим, 20 лет прожить в Антарктиде, но не написать ни строчки. Если бы трагический жизненный опыт гарантировал нам поэтический шедевр, хихикал Бродский, то мы бы имели великую литературу, не знавшую кризиса.

Итак, от метафизического введения перейдем к поэтике. Приглядимся к тому, как устроены стихи Бродского, в чем их антропология. И смотреть будем не на устройство стиха с точки зрения самих по себе метрики и ритмики, и не на семантику – какую такую социальность отражают его стихи или какие вечные проблемы они решают.

Будем пытаться искать ответ на вопрос – что такое делает поэт, когда пишет стихи? Что с ним происходит в этот момент? Какое такое действие он совершает и что происходит с человеком, когда он пишет и читает стихи? Причем ищем ответ мы с помощью Бродского, который отчаянье человеческого существования преодолевает самой практикой поэзии и структурой поэтического высказывания. Его творчество поэтому относится к таким явлениям, благода-

занятия со студентами, имел свою поэтическую мастерскую, читал лекции по истории русской и мировой поэзии. Быть поэтом в присутствии – прямо по-хайдеггеровски представление о задании человека: «быть в присутствии». Поэт в присутствии – охранитель культуры, око языка, следящее за его состоянием, часовой литературы. Несмотря на пафос, это важно для Бродского, относившегося с иронией к своей работе как поэта-в-присутствии. Назовите хотя бы одного поэта, который бы также работал поэтом-в-присутствии и осознавал свою роль живого органа языка.





ря которым и формируется новое антропологическое видение, выстраивается новый онтологический горизонт человеческого мышледействия*.

Итак, отметим качества его поэтики с точки зрения этой антропологии стиха.

Поэтический агон

В сущности, что нужно поэту как поэту? Бродский постоянно настаивал на том, что главная его тема – тема времени, точнее, тема его преодоления и утраты, стремление ухватить утраченное время. Это возможно сделать только адекватными средствами – метро-ритмом и соответствующими речевыми предикатами, обозначающими время.

Например, это длина стиха. Чем далее, тем более он писал длинные многостопные анапесты, переходящие в дольники. Все более он смещался в сторону дольника, при этом увеличивая число стоп. Он писал все чаще 6-7-стопным анапестом, превращая его в дольник одним ритмическим сбоем. Это отмечал и Лев Лосев [24, с. 192].

Правда, Бродский уже в 1961–1962 годах писал таким длинным анапестом, но это было скорее похоже на эксперимент и агонистику – соревнование с другими поэтами и самим собой, по принципу – а слабо написать вот так?

* Весьма близкая у нас перекличка с тем, что говорил составитель его собрания сочинений Г.Ф. Комаров: «В зрелых вещах он дарит нам текст как пространство высказываний, принадлежащее не только искусству, но и формирующее совершенно новое сознание, для которого «пушкинский язык» становится классическим (в ньютоновском смысле) случаем выражения» [5, т. 1, с. 461]. Перекличка, с той только разницей, что Бродский задает как раз неклассическое пространство высказывания, но в перекличке с классической традицией. Как раз в духе его Нобелевской лекции, где он говорит, что его поколение пыталось на пустом месте восстановить утраченные традиции и корни, но высказаться по-новому, в соответствии с новым содержанием [Там же, с. 14].





И повторяя ритм скача, Бродский, естественно писал вскачь, максимально растягивая строку*:

*Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам,
вдоль березовых рощ, отбежавших во тьме к треугольным домам,
вдоль оврагов пустых, по замерзшей траве, по песчаному дну,
освещенный луной и ее замечая одну.*

*Гулкий топот копыт по застывшим холмам – это не с чем сравнить,
это ты там, внизу, вдоль оврагов ты вьешь свою нить,
там куда-то во тьму от дороги твоей отбегает ручей,
где на склоне шуршит твоя быстрая тень по спине кирпичей ...*

1962

Но эта скачка была как бы бесцельной, просто поиском, охотой за смыслами, метафизическим бегом с заранее проблематичным результатом. В ней много юношеского максимализма, но мало созревающего взрослого кальвинизма, то есть готовности ответить на хаос и абсурд чрезмерностью.

С этим стремлением обуздать (опять метафора из скачки) ускользящее, текущее время связан и часто встречающийся жанр элегии. Лосев отмечал, что элегия – один из основных жанров у Бродского, его форма общения с Временем, разговор на метафизические темы.

В сущности, Бродский и начал писать стихи в ситуации агона, соревнуясь с друзьями-геологами в геологической партии или друзьями-поэтами. Дальше – больше. Соревновался с Пастернаком, даже с Мандельштамом. Не соревновался он только со своим Богом – Оденем. И с Цветаевой, которая для него – русский поэт номер один в XX веке. Увидев однажды стихи своего приятеля-геолога, он решил,

* Надо при этом понимать всю условность этих цитат, данных в тексте. Поэта надо слушать и слышать. Приведенные строчки стихов сохранились в записи, в голосе поэта. Они записаны, издаются, выходят на дисках (спасибо Льву Шилову). И когда слушаешь голос поэта, прерывистость и скачки его речи, ты более всего начинаешь ощущать эту выделку слова. Собственно поэзис и должен именно проговариваться, прокрикиваться, бубниться и буркаться.





1962 г.

что можно написать лучше. Вот и начало Поэта. Ему этого оказалось достаточно, чтобы остаться в поэзии. Потом внешний агон сменился внутренним*.

Эта агонистика со всей русской поэзией фактически переходит у него в принцип. Он ее переводит в максимум – это не столько агон, сколько правило: там, где остановился тот или иной поэт, ты начинаешь. В этом плане он взял, как это всегда бывает у масштабных авторов, в качестве материала для лаборатории мысли всю мировую культуру.

* Позже исток творения он опишет как тот самый ритмический гул: «Пишущий стихи пишет не «о», не «что», даже не «во имя». Он пишет их по внутренней необходимости, из-за некоего вербального гула внутри, который одновременно и психологический, и философский, и нравственный, и самоопределяющий, и он как бы этот гул в себе дешифрует» [12, с. 726]. Или в другом месте: «Существующие размеры удовлетворяют меня все меньше и меньше, вступает какая-то иная музыка. Есть определенная доминирующая мелодия или нота, которая упорно звучит в голове. Или – шум. Или музыкальный гул. ... И когда читаешь других поэтов, то во рту очень часто возникает определенный просодический вкус» [Там же, с. 59, 60]. Последнее признание особенно замечательно. Это сравнимо с тем, что когда-то у знаменитого Шерешевского, прославившегося феноменальной памятью, описанной А.Р. Лурией, возникал определенный привкус во рту, когда он видел какой-то предмет, какой-то цвет. Например, зеленый цвет был горьким.





Поэзия как построение метафор-концептов

За счет сгустка содержания в стихе, концентрации в строчке предельной чистой мысли поэт фиксирует свое особое медитативное сосредоточение. В кратком стихе – едва вмещающееся содержание, которое вот-вот взорвет эти строчки. Поэт создает некий медитативный стих, в котором ловится эта метафизическая пауза, в которой он находится, и формулируются некие идеи-принципы, метафоры-концепты, посвященные человеку, Богу, Времени, истории, судьбе, смерти, то есть тем онтологическим идеям, для высказывания о которых можно подобрать только одну адекватную форму – поэтическое высказывание.

Например, в стихотворении «Полдень в комнате», написанном уже не анапестом, а сбивающимся в дольник хореем, физически ощущается эта почти мертвенная пауза, звенящая в пустоте и тишине. Читаешь – и слышишь, ощущаешь эту тишину, попадаешь в паузу, из которой трудно выбраться.

*Полдень в комнате. Тот покой,
когда наяву, как во
сне, пошевелив рукой,
не изменить ничего.*

*Свет проникает в окно, слепя,
Солнце, войдя в зенит,
луч кладет на паркет, себя
этим деревенит.*

*Пыль, осевшая в порах скул,
калорифер картав.
тело, застыв, продлевает стул.
выглядит как кентавр...*

1978

Бродский – поэт метафизических пауз. Их много в его творчестве. Эти паузы настолько часты, что речь превращается в какое-то сбивчивое со сложным ритмом говорение,





часто прерываемое прыжками, анжабеманами. Уже в первом катрене приведенного стиха осуществляется сбив, нарочитый, сразу в начале всего разговора, сбив явным радикальным enjambement-ом*:

*...когда наяву, как во
сне, пошевелив рукой...*

Фиксируя этот конфликт метра и фразы, поэт переходит на сбивчивую речь. Кто слышал и видел, как говорит Бродский, тот понимает, что этот сбой всегда был характерен для его устной речи. Для него характерны речь-скороговорка, проглатывание окончаний, постоянные многоточия, проговаривание «и т.д., и т.д., и т.д.», перескоки на разные смыслы и темы. Такие проговаривания были черновиками его стихов, устными набросками.

Но продолжим. Эту плотность метафизической паузы поэт концентрирует своими метафорами-сравнениями:

*Воздух, бесцветный и проч., зато
необходимый для
существования, есть ничто,
эквивалент нуля.*

*Странно отсчитывать от него
мебель, рога лося,
себя; задумываться «ого»
в итоге произнося.*

*Взятая в цифрах, вещь может дать
тамерланову тьму,
род астрономии. Что под стать
воздуху самому...*

* Анжабеман (enjambement, фр.) – перенос, перескок. Прием, которым поэт пользуется, перенося высказывание, фразу, на следующую строку, как бы не договаривая. Возникает несовпадение стиха и высказывания, метра и ритма, формы и содержания. Тем самым усиливается напряжение, создается некий ритмический курсив. Если он осуществляется часто, то создается определенная разговорность стиха и осуществляется переход классического размера в дольник.





Фактически, можно представить этот стих как некий медитативный поэтический очерк, в котором радикально, метафорически показывается оптика поэта. И с помощью этой оптики, через нее поэт фиксирует это состояние, эту паузу. И только в этой паузе можно, набравшись воздуха, произнести нечто членораздельное и радикальное. И перед читателем выстраивается целая серия суждений, сентенций, определений.

Например:

*Воздух, в сущности, есть плато,
пат, вечный шах, тщета,
ничья, классическое ничто,
гегелевская мечта...*

Но главное – читатель погружается в эту паузность, в эту онтологическую тщету, в полдень жизни, в этот воздух, в котором пребывает ничто, ничья, пат.

Или возьмем другой пример из «Колыбельной трескового мыса», стихотворения, которое перевесит целые философские трактаты. В нем поэт описывает свое состояние душевной духоты и проблематичности поэзиса в связи с переменной империи.

*Перемена империи связана с гулом слов,
с выделением слюны в результате речи,
с лобачевской суммой чужих углов,
с возрастанием исподволь шансов встречи
параллельных линий (обычной на
полюсе). И она,

перемена, связана с колкой дров,
с превращением мятой сырой изнанки
жизни в сухой платяной покров
(в стужу – из твида, в жару – из нанки),
с затвердевающим под орех
мозгом...*

Когда поэт попал в другую империю, он при этом понял, что это всего-навсего смещение в пространстве, но





суть поэзиса осталась. Точнее, осталась его открытость и проблематичность:

*...Ибо у вас в руках
то же перо, что и прежде. В рощах
те же растения. В облаках
тот же гудящий бомбардировщик,
летающий неведомо, что бомбить.
И сильно хочется пить.*

Эта последняя строчка «и сильно хочется пить» сбивает все смыслы, точнее, обесмысливает и доводит до абсурда все те действия, которые производит человек, особенно этот глупый бомбардировщик, который летит «неведомо, что бомбить».

Фактически многие вещи у Бродского похожи на небольшие философские очерки, в которых он учится доходить в своих высказываниях до абсурдного предела. Это не просто поэтические формы, в которые поэт уходит, чтобы его не трогали. Наоборот, он высказывается о мире и человеке, причем радикально и нелицеприятно. Это его прямая речь, причем в ситуации, когда эта речь под запретом и другие литературные собратья уходят в придворные поэты или прячутся в эзопов язык, или пишут манифесты, или увлекаются поучениями, впадая в толстовство*.

Бродский, если и писал прозу, свои очерки, то по необходимости, для заработка или по заказу очередного издательства. Но, будучи последователен, он в своих очерках, рассказывая о своих любимых поэтах, фактиче-

* Потому он всячески отрицает свою приверженность какому-то лагерю, течению, философии. «Я всегда старался быть и был совершенно отдельным, частным человеком» [12, с. 8]. «Я никого не представляю, не выбираю за кого-то или за что-то, кроме самого себя» [Там же, с. 12]. «У меня нет ни философии, ни принципов, ни убеждений. У меня есть только нервы» – любил цитировать эти слова японца Акутагавы [Там же, с. 607].





ски писал про себя. Это был его автокомментарий. В итоге мы получили гениальный сборник очерков «Меньше единицы»*, его философский манифест, – Нобелевскую лекцию и ажурную «Набережную неисцелимых». Лаконизм поэта в них сохранится. Поэт не впадает в пророчество и велеречивость.

Ему хватает самоиронии по отношению к себе, чтобы не скатиться в толстовство. Он знает себе меру и меру человеку.

*От великих вещей остаются слова языка, свобода
В очертаньях деревьев, цепкие цифры года;
Также – тело в виду океана в бумажной шляпе.
Как хорошее зеркало, тело стоит во тьме:
На его лице, у него на уме
Ничего, кроме ряби.*

*Состоя из любви, грязных снов, страха смерти, праха,
Осязая хрупкость кости, уязвимость паха,
Тело служит в виду океана цедящей семя
Крайней плотью пространства: слезой скулу серебра,
Человек есть конец самого себя
И вдается во Время...*

Колыбельная трескового мыса.

1975

С этим перекликается уже хрестоматийное:

*...Жизнь, которой,
как дареной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.
От всего человека вам остается часть
Речи. Часть речи вообще. Часть речи.*

Из цикла «Часть речи».

1976

* Более точное название сборника – «Меньше самого себя», в оригинале «Less Than One». Это подтверждает Лев Лосев.





Свое философское кредо он для себя сформулировал давно. Без велеречивости, жестко и мизантропично. Например, в «Натюрморте»*:

*Кровь моя холодна.
Холод ее лютей
Реки, промерзшей до дна.
Я не люблю людей.*

1971

И подтверждает это в своем интервью. Он написал этот «Натюрморт», продолжая, как он понимал, тот самый принцип себя-исключения: «в некотором смысле Христос – это натюрморт. Застывшая жизнь... Я пришел к выводу, что люди мне опротивели... – я предпочитаю предметы» [12, с. 29].

Предельность его поэтического высказывания воплощается в лексике, стиле, в словаре поэта. Например, в его «Большой Элегии Джонсу Донну» слово «уснуть» встречается 21 раз, а слово «спать» – 41 раз. Это отмечал и Оден. Он прочитал это творение и написал к нему предисловие. Но он читал перевод, поэтому подсчитал английский вариант, глагол sleep. Он подсчитал, что этот глагол употребляется 52 раза [27, с. 275].

Кстати, словарь Бродского действительно богат. Его словарь составляет 19650 отдельных слов (у Ахматовой – семь тыс. слов) (словарь, составленный Татьяной Патерой, см. об этом у Лосева [24]). И при этом нет никакой зауми, почти нет неологизмов, а все – слова естественного русского языка.

Контрапункт между классической просодией и свободной прямой речью

Лев Лосев отмечал, что выбор метрической структуры стиха для Бродского имел философское значение

* С некоторой долей вызова он однажды обронил: «думаю, это одно из лучших стихотворений, которое я написал» [12, с. 29].





[24, с. 189]. Это похоже на правду. В этом смысле его философия – это его просодия, точнее, динамика его просодии, то, как он писал и как менялся его темпо-ритм.

Бродский неоднократно отмечал в своих интервью, что он предпочитает структурированный классический стих и не понимает, зачем для высказывания поэту нужен так называемый свободный стих: «Все, что я могу обнаружить... – это только просодические смещения: например, сдвиг от тетраметров к пентаметрам приобретает больше свободы – или отход от преобладания пятистопных структур. Три-четыре года назад я начал медленно двигаться к чему-то вроде акцентного стиха..., возвращаясь к медленной тяжеловесной речи» [12, с. 59].

Лев Лосев подсчитал, что в стихах 60-х годов (они вошли в сборник «Остановка в пустыне») у Бродского преобладают классические размеры, из них 35% написаны пятистопным ямбом, характерным для повествовательных, медитативных русских стихов, а 18% написаны дольником.

В «Конце прекрасной эпохи» (1977 год, в него вошли стихи начала 70-х) – уже 29% дольника, в «Части речи» (1978 год, стихи более поздние) – 36% написаны классическими размерами, остальные – дольником*.

Смещение в сторону дольника для него означало обретение все большей нейтральности в позиции, в голосе. В другом интервью он говорит, что в первые 10-15 лет пользовался размерами более точными, более точными метрами, то есть пятистопным ямбом, что свидетельствовало, как он полагал, о его иллюзиях, о молодости или желании подчинить свою речь определенному контролю. Он склоняется к большей нейтральности тона. Бродский сознательно стремится нейтрализовать всякий лирический элемент

* Если продолжать анализировать статистику, то, по данным М. Гаспарова, в русской поэзии от 1890 до 1980 гг. из 4157 лирических стихов большинство написаны 4-5-стопным ямбом [18]. Впрочем, что может сказать эта статистика по метрике про тайну рождения стиха и его антропогению?





Дома с кошкой. Ленинград.
1971 г.

[12, с. 124]. Его просодия со временем смещается в сторону дольника, увеличивая длину стиха и сбивая метр.

Бродский допускал, что идея нейтральности тона, выражения ее в стихе выводится из европейского мира, из атлантического ощущения. Если русская литература и русский человек находились внутри мира, их базовой идеей была идея жертвенности, потому она вся в страданиях и поисках, то атлантическая литература находилась как бы на границе, в стороне и обретала взгляд изумленного, отстраненного наблюдателя, со стороны. И тем самым обрела эту нейтральность. Главное качество английской речи, считал Бродский, – не *statement*, то есть не утверждение, а *understatement* – отстранение, даже отчуждение. Это взгляд на явление со стороны. Доказательство этому – поэзия Одена, у которого – «восхитительное чувство объективности» [12, с. 150, 177].

Многие исследователи относят эту позицию к неотрадиционализму, связывая его творчество и манифесты с тем, что делал Т. Элиот или Оден [38]. Показывают, что это свидетельствует о его оппозиции относительно модных постмодернистов и концептуалистов. Впрочем, о неотрадицио-





нализме Бродского можно говорить *cum grano salis*. Это все равно, что М. Фуко назвать постмодернистом.

В свое время Мандельштам и Цветаева приняли вызов от века-волкодава, зверя тоталитаризма. Бродский принял вызов от века постмодерна, всеобщего уничтожающего отрицания и нигилизма, отказа от традиции, культуры, образцов и норм*.

И здесь важно было не просто быть продолжателем традиции, а становиться социальным бойцом. Его друзья, собраты по перу, Е. Рейн и А. Кушнер, остались лириками, классическими поэтами-лириками. Лирика же Бродского – боевая, но не окопная. Он не ввергается в социальность. Его словарь богат «хищными вещами века», его утварью (у-у-у! – тварь!), но в нем скрепы стоят культурные. Он как Моцарт у Пушкина бросает перчатку Сальери: «Слушай же, Сальери, мой “Реквием”». Ты так никогда не сыграешь. Нате! Он бросал вызов всем своим поэтическим органом, кидаясь на амбразуру. Но делал это без позы и героизма. С изрядной долей самоиронии. Не мог иначе. Но не потому что мыслил себя героем. А потому что мерил себя высокой планкой субстанции языка. Осознавал себя его органом.

М.Л. Гаспаров свидетельствует, что в 10-е годы прошлого века, в эпоху разгула футуризма, все более часто применялся не только дольник, но и акцентный стих, в котором вообще понятие метра перестает существовать [18, с. 221]. Именно у футуристов акцентный стих становится одним из ведущих размеров (Хлебников, ранний Маяковский). За этим предпочтением стоит, несомненно, своя идеоло-

* Удивительное совпадение в понимании я нашел у того же Одена. Он писал в своем предисловии к стихам Бродского: «Бродский никогда не играет “фортиссимо”. Вообще же я более склонен рассматривать его как традиционалиста. ... Его традиционность заключается в том, что ему интересны все те самые вопросы, которые интересуют всех поэтов, то есть личная интерпретация природы и человеческих ценностей, любви и разлуки; размышления о сущности человека, о смерти, о смысле бытия» [27, с. 277–278].





гия футуризма, идеология отрицания классической просодии и вообще идеология принципиальной онтологической негации. Так вот. Бродский, несмотря на его все большее предпочтение дольника, разумеется, занимает диаметрально противоположную позицию в культуре. Для него неприятие тоталитарного режима в пользу индивидуальной свободы вовсе не означает культурного нигилизма. Его дольник, сохраняя за собой свободу прямой речи, сохраняет в себе и структуру мысли, и утверждения нового мира поэзии: «Мне интересно заниматься стихосложением, то есть чем-то с внятной структурой, а свободный стих – свободный от чего? О какой свободе идет речь – если впереди тебя ждет Страшный Суд?» [12. с. 616].

Поэтому мы видим в его поэтике, с одной стороны, постоянный поиск формы, скульптурность и даже мраморность его поэтики. С другой – enjambement'ы, перескоки, переходы, скачки, прыжки, которые он применяет как прием, часто очень радикальным образом, становятся сильными резцами скульптора, отсекающего все лишнее с камня. И стих становится резким, угловатым и недосказанным. Недосказанность в стихе – как занесенная для прыжка нога над пропастью. Готовность к прыжку. Все больше дольника в стихах, но отказ от свободного стиха, сознательное стремление держать традицию и обрести в ней свою форму. Скороговорка как характеристика собственной устной речи, с проглатыванием слов и недоговоренностью, не превращалась в пустую фразу отрицания. Сбивчивый ритм речи, как сбивчивая походка и затрудненность дыхания у сердечника, не мешала выстроить прямую речь с ее ясной интонацией и предъявленной, очень глубокой содержательной позицией.

Эта ясность наиболее четко прослеживается в практике написания стихов с мужскими окончаниями. В свое время он говорил, что для поэтики Цветаевой характерны стихи в ритме хорея с дактилическими окончаниями. Это ее чуть ли не автограф [13, с. 93]. Так вот. У Бродского часты стихи с мужскими окончаниями, которые выступают как точ-





ки, как фиксации предела и оформления высказывания, одновременно как паузы для того, чтобы перевести дыхание.

Например, «Полдень в комнате» вообще написано сплошь с ударными окончаниями в каждом стихе:

... XIII

*В будущем цифры рассеют мрак,
Цифры не умира.
Только меняют порядок, как
телефонные номера.*

*Сонм их, вечным пером привит
к речи, расширит рот,
удлинит собой алфавит;
либо наоборот.*

*Что будет выглядеть как мечтой
взысканная земля
с синей, режущей глаз чертой –
горизонтом нуля...*

1978

Это насильно остановленное «не умира» только подчеркивает точку, окончательность высказывания, привязывая себя к постоянному ударению в конце каждого стиха. Это усиливается и тем, что стихотворение написано дактилем. Эта усиленная ударность слога в начале и конце добавляет жесткость и паузность всего целого стихотворного высказывания.

Этот же прием повторяется, например, и в «Песне пустой веранды»:

*Март на исходе, и сад мой пуст.
Старая птица, сядь на куст,
у которого в этот день
Только и есть, что тень.*

*Будто и не было тех шести
Лет, когда он любил цвести;
То есть грядущее тем, что наг,
Делает явный знак...*

1968





Тот же сбивчивый дактиль с дактилическими окончаниями – «у которого в этот день». Эта сбивчивость только подчеркивает пустотность веранды, ее голос. Это редкое качество – дать голос тому, что не видимо и не слышимо, что пустотно.

Своим дольником Бродский преодолевал психологизм и эмотивизм вообще поэзии, русской в особенности. Его стихи – не способ выражения чувств и их изживания, а способ высказывания о мире и человеке в его предельных качествах и формах. Поэтому крайне важно в нашей оптике на его поэтику, настраиваясь на нее, держать не просто особенности просодии, но и то содержание, которое в просодии выражено. И оно, это содержание, не отделимо от ритмики стиха. Поскольку содержание в данном случае – это не столько то, что и о чем говорится, сколько – кто говорит. И это говорение всякий раз – как отрезанный ломоть «тихотворенья»:

*Тихотворенье мое, мое немое.
однако тяглое – на страх поводьям,
куда пожалуемся на ярмо и
кому поведем, как жизнь проводим?
Как поздно за полночь ища глазунью
луны за шторами зажженной спичкою,
вручную стряхиваешь пыль безумия
с осколков желтого оскала в писчую.
Как борзопись, что гуще потоки,
там ни размазывай, но с кем в колене и
в локте хотя бы преломить, опять-таки,
ломоть отрезанный, тихотворенье?*

Из книги «Часть речи»

1975–1976

Это «тихотворенье» – как бы антицветаевский тип стиха. Для Марины Цветаевой был характерен ударный первый слог дактиля и мужские окончания. Здесь мы видим сплошные женские окончания и ямбический метр, перебиваемый паузами и enjambement'ми. И мы получаем в итоге как бы провисшую фразу, в которой – предельность недосказанности, сплошное многоточие. Но в то же время – вполне яс-





ное и четкое высказывание, формирующее в нас вполне определенное состояние, которое переживает автор, отпускающий на волю свое творение. Ощущение смеси пустоты, работы и покоя.

В эпоху рассвета энергии отрицания постмодерна Бродский (как и Высоцкий, как и ленинградская школа, друзья Бродского), сохранял верность классическому стиху, сохранял верность утверждению, сохранению традиции – против отрицания, испепеляющей негации. Бродский и Высоцкий пострадали от режима, но они выбирают



Гринвич Вилледж.
Нью-Йорк. 1978 г.

бытие, а не ничто. А постмодерн (в лице московских концептуалистов и прочих умников абсурдистов-авангардистов), одержим отрицанием, порождая ничто, полное безверие, разрушая не только предмет отрицания (тоталитаризм структур и систем), но и самого себя, автора критики. В итоге от него самого ничего не остается. Даже пепла.

Бродский сохранял себя, взяв всю мировую культуру себе в союзники, часто ссылаясь на веру Мандельштама (акмеизм – тоска по мировой культуре), хотя и ему было «херово»:

*Идет четверг. Я верю в пустоту.
В ней как в Аду, но более херово.
И новый Дант склоняется к листу
и на пустое место ставит слово.*

Похороны Бобо
1972





Пустота, ради которой манифестируют постмодернисты и иные адепты деконструкций, для Бродского – хуже ада. Он признает, что она есть, но в пику ей он пишет стих на чистом листе бумаги, преодолевая безумие этой пустоты. И на новый крик о конце и пустоте родится в ответ новый Данте. Поэт по определению является антагонистом пустоты и небытия. Нельзя быть поэтом-постмодернистом, невозможно, природа сопротивляется этому. Поэт творит слово, точнее, достает его из языка, и лепит форму, замещая пустоту, утверждая новую форму жизни. Причем делает это, как часто повторял сам Бродский, опираясь на чистый звук, на эвфонию. И жизнь становится действительностью именно через новую культурную форму, поэтическую, которая скрепой крепит живые формы, делая историю живой и осмысленной. Без этой поэтической формы истории нет, ей не на что опереться, ее память не сможет обрести твердь события. Запомнить можно только событие. Событие – веха пути. А событийность переживается именно в состоявшемся акте творения поэтической формы.

Лев Лосев цитирует Л. Витгенштейна: рассуждать о смерти невозможно, ибо она не является событием жизни. А потому, продолжает Лосев, там, где рассуждение бессильно – возможно поэтическое высказывание [24, с. 67]. Наиболее адекватным пределам мира высказыванием является высказывание поэта как самое метафизическое по определению, то есть предельное, но оформленное.

Невозможно запомнить ничто. Запоминаешь нечто – то, что произошло. И ты хочешь это рассказать кому-то, хотя бы самому себе после какого-то времени, чтобы изжить, переварить это нечто. Ничто же разрушает. Его хочется забыть, оно ввергает нас в беспamięтство. Опустошает, лишает памяти. Потому постмодерн ничего после себя не оставил. Он оставил собственное отрицание. У него нет будущего. Он разрушил прошлое, не создавая в настоящем события творения, а потому лишил себя будущего. А Бродский, храня традицию прошлого, стремление к поэтиче-





ской, структурированной форме, рифме и метру, испытал событие творения. Он с нами, наш вечный современник.

Бродский отрицал авангард и абсурдизм в искусстве. Он не ставил цель – играть формой*. Просто он жил стихами и в этой жизни был наиболее интенсивным и разнообразным, радикальным и предельным в высказываниях. Причем в своем радикализме он не уходил во внешнюю эстетскую работу, а шел в глубину и предельность высказывания, создавая метафизику поэзии, и тем самым сказал не менее глубоко о времени и о себе, чем это делали философы**. При этом он категорически не принимал никакой философской системы, был крайне и радикально антидоктринален и антисистемен. Но это не значит, что он не выполнял культурную функцию мышления человека о пределах, что и призван делать философ. Его особое отношение к Киркегору и Шестову показательно. Настоящая философская практика была ему близка и понятна.

Поэтическая метафизика

Поэтому Бродский – метафизик поэзии, в том смысле, что он ставил свою поэтическую работу на край, на предел возможного и испытывал себя на прочность и на прочность испытывал свою способность к высказыванию. Других средств, кроме поэтических, у него не было. А его проза, эссе и интервью – те же поэтические высказывания, на-

* Но в качестве поэтического задания самому себе он периодически ставил такие задачки. К примеру, переабсурдить абсурд в поэме «Горбунов и Горчаков». Он даже признавался, что ему это удалось до известной степени [12, с. 613].

** Характерен в этой связи его автокомментарий в интервью: «Единственный способ победить цинизм и иронию – это возвышенность утверждения или его значительность, или торжественность, чтобы циник не смог насмехаться. Я начал делать эти вещи и, надеюсь, сделал. Но это не отмечает необходимость насмехаться над собой. Это остается при мне» [12, с. 70].





писанные в растянутой удлиненной форме*. Отношение к поэзии, как к метафизическим упражнениям, было у него вполне осознанным: «Меня как раз заботит метафизический потенциал человека – это то, в чем я упражнялся и буду упражняться всю жизнь» [12, с. 551].

На фоне всеобщего отрицания и отказа от традиции, на фоне всеобщего увлечения постмодерном, с одной стороны, и публикаций архивной российской культуры начала XX века, которая была запрещена, с другой – поэт не находил своего авторского слова.

Лев Лосев при этом добавляет, что в то время, когда откровенные метафизические темы казались окончательно устаревшими, Бродский только ими и занимался [24, с. 8].

Собственно предельность высказывания означает его собственный кальвинизм, который он приписывал Цветаевой.

Эта предельность и радикальность воплощались не только в содержании, о котором я уже выше сказал в связи с принципом Бахтина – принципом себя-исключения и трактовкой Бродским ситуации Иисуса Христа. Ответ Христа чрезмерностью – показателен для Бродского. Именно так он и трактует историю Христа, в духе своего кальвинизма. По-другому он и не мог. Он так и жил. Так и поступал, беря примеры из своей жизни, когда был загнан в угол, и в его распоряжении не было ничего, кроме рук, ног, головы и желания писать стихи**.

* Надо сказать, что не было средств и в культуре. Он в одном из интервью в конце жизни отмечает, что российская словесность замечательно разнообразна, интересна, но есть у нее один изъян. Стихотворцы пишут так, как будто все время ностальгируют, у них не хватает средств писать о новом содержании, ведь реальность изменилась. Они пишут о прошлом и позапрошлом. Люди пишут стихи, которые производят впечатление написанных не сегодня, а в некоем позавчере. Но это он сказал в 1995 [12, с. 731]. Изменилось ли с тех пор что-нибудь во дворе русской поэзии?

** Трудно согласиться с одним из его друзей, Кейсом Верхейлом, который, будучи голландцем, знает кальвинизм изнутри. Он





Но предельность высказывания у поэта буквально осуществляется в стихе, в его форме. Предельность фразы не просто о чем-то (что говорится), но и как говорится. Эта радикальность воплощается в неожиданных анжабеманах, в длинных дольниках, в 6–7-стопных анапестах. Лев Лосев писал, что таких анапестоподобных дольников в русской поэзии почти не было [24, с. 192]. А также в сочетании и сочленении в одном высказывании высокого и низкого, в силу чего эти крайности аннигилируются.

Например, характерный для Бродского стык высокого и низкого, сакрального и профанного:

*Как нас учат книги, друзья, эпоха:
Завтра не может быть так же плохо,
Как вчера слово сие писати
В темрі следует нам passati...*

«Песня невинности, она же – опыта»

1971

Или еще пример, каковых много:

*Зоркость этих времен – это зоркость к вещам тупика.
Не по древу умом растекаться пристало пока,
Но плевком по стене...*

«Конец прекрасной эпохи»

1969

Эти стыки, сочетания несочетаемого в одной фразе и строчке, профанирование высокого и возвышение низкого – характерный способ нейтрализовать крайности и выйти на тот уровень объективности и нейтральности умозрения, которых он пытался достичь. Это делалось именно потому, что после ГУЛАГа писать как Лев Толстой нельзя, на

утверждает, что «с культурфилософской точки зрения можно говорить о кальвинизме этики Бродского при подчеркнутом антикальвинизме его поэтики» [15, с. 221]. Думаю, ровно наоборот. В Бродском собственно этическая позиция и поэтическое творчество существуют неразрывно. Он живет как пишет и пишет как живет.





что указывал Варлам Шаламов. Этот урок Бродский независимо от него усвоил изначально, на своем опыте*.

Надо сказать, что в этом месте сошлись такие разные, на первый взгляд, авторы, как Бродский и Шаламов, именно потому, что их сближает единая антропология. Точнее, единая антропологическая оптика. Они оба понимали, что ГУЛАГ – это не происки коммунизма, не проказы подлецов. Это антропологическая катастрофа, антропологический сдвиг. И про него думать и писать так, как это делал Солженицын – нельзя. Потому что это запредельная вещь. Это тот лагерный опыт, как считал Шаламов, который ничему не учит. Бродский прямо указывал: «Солженицын не понимает того, что в России произошел антропологический сдвиг, совершился огромный антропологический регресс. Россия – это огромный антропологический зоопарк» [12, с. 696–697]. А потому про такой тектонический сдвиг в человеке нельзя ни писать, ни думать так, как ранее привыкли, точнее, к чему нас приучила русская литература. Само писание превращается в такое особое действие, которое нельзя рассматривать как некое литературное творчество и тем более нельзя использовать в своих личных целях (по-

* Характерно, что они оба, Бродский и Шаламов, не приемлют пророчеств и нравоучений Солженицына. Бродский считал, что Солженицын использовал литературу не по назначению. Хотя «Архипелаг ГУЛАГ» – это новый эпос, признавал Бродский, но все же то, что он, Солженицын, говорит и о чем вещает – это «монструозная бредятина». Как политик он полный ноль. Обычная демагогия, только минус заменен на плюс [12, с. 699]. И Шаламов не принимал то, как Солженицын использовал свой опыт ГУЛАГа. Шаламовские «Колымские рассказы» – это Антиархипелаг ГУЛАГ: «Одно из резких расхождений между мной и Солженицыным в принципиальном. В лагерной теме не может быть места истерике. Истерика для комедии, для смеха, юмора. Ха-ха-ха. Фокстрот – «Освенцим». Блюз – «Серпатинная» [42, с.376]. И в другом месте: «Деятельность Солженицына – это деятельность дельца, направленная на узко личные успехи со всеми провокационными аксессуарами подобной деятельности» [Там же, с. 377].





лучение Нобеля, тога диссидента, создание благотворительных фондов, превращение себя в пророка и проч.).

Именно потому полтора десятка строчек Бродского или несколько страниц «Колымских рассказов» стоят многих страниц Солженицына, хотя содержание в принципе – одно. То есть, опыт похож, сравним. Но что мы делаем со своим опытом?

*Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке,
жил у моря, играл в рулетку,
Обедал черт знает с кем во фраке.
С высоты ледника я озираю полмира,
трижды тонул, дважды бывал распорот.
Бросил страну, что меня вскормила.
Из забывших меня можно составить город.
Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна,
надевал на себя что сызнава входит в моду,
сеял рожь, покрывал черной толью гумна
и не пил только сухую воду.
Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя,
жрал хлеб изгнанья, не оставляя корок.
позволял своим связкам все звуки, помимо воя;
перешел на шепот. Теперь мне сорок.
Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.*

24 мая
1980

Этот поэтический манифест не просто яркок. Он – предельно чистый и честный пример признания в форме лирического высказывания. Это факсимиле поэта, его личная подпись. В отличие от стиховедов, которые полагают, что между лирическим героем стиха и автором, его написавшим, нельзя ставить знак равенства, в поэзии Бродского эти вещи неразрывны. Как писал он гвоздем свою кликуху на стене, так он и писал по жизни, писал стихи гвоздем, ца-





рапал свои «стишки». Ведь гвоздем можно лишь царапать. Это не стильная ручка «Паркер». Причем, именно царапать, по сердцу, пережив четыре инфаркта*.

Все сказанное не отменяет и того, однако, что сам Бродский считал для себя более важной написанную им лирику. Он однажды собрал в единый сборник стихи, посвященные Марине Басмановой, «Стансы к Августе», сказав, что хотя Божественную комедию он уже не напишет, но пусть этот сборник будет вариантом его комедии**. Это главное дело моей жизни, говорил он. Лев Лосев подтверждает, что стихи, посвященные Марине Басмановой, являются центральными в его лирике.

*Поэтическое эпистрофэ****

Исследователи поэтики Бродского выделяют один за другим такую характерную черту его поэтики, как цитатность. Может создаться впечатление, что это качество является следствием того, что он жил в эпоху постмодерна и его способ творчества носит явный гипертекстовый характер, в котором автор и отдельно взятый текст исчезают, а остается некий единый интертекст (у Р. Барта). И цитаты образуют некую единую поэтическую плетенку.

Думаю, что сказать так – ничего не сказать. И сказать, что поэт вел нескончаемый спор-диалог со своими собратьями – тоже общее место. Явные и скрытые цитаты из

* Первый инфаркт у него случился в 1976 году, когда ему было всего 36 лет. А первый сердечный приступ с ним случился в 1964 году, в камере. Ему шел 24-й год.

** Разрыв с Мариной Басмановой был для него важнее, чем абсурдный суд над ним. В 1964 году он пытался покончить с собой, вскрыв себе вены, узнав, что она ему изменила с его приятелем.

*** Древнегреческое ἐπιστροφή – поворачивание, обращение, поворот – стало неким культурным принципом, конституирующим культурный горизонт. См. об этом у Ю. Шичалина [44]. Эпистрофэ как принцип вечного возвращения был неким конститутивным принципом и у Ф. Ницше.





Мандельштама, Цветаевой, Пушкина и многих других – это вообще-то тоже общее место в поэзии. Но что за этим стоит? Например:

*Вот я вновь посетил
Эту местность любви, полуостров заводов,
Парадиз мастерских и аркадию фабрик,
Рай речных пароходов,
я опять прошептал:
Вот я снова в младенческих ларах.
Вот я вновь пробежал Малой Охтой сквозь тысячу арок.*

От окраины к центру
1962

Цитата настолько очевидна, что бьет в глаза сразу. Причем, само первое поэтическое высказывание Пушкина дало толчок целому набору таких повторов в русской поэзии. Это элегическое начало, которое постоянно повторяется в ситуации, в которой оказывается поэт, дает повод к повтору. То есть повтором является сама ситуация. Этот феномен повторения вообще-то известен. В свое время Бродский был захвачен чтением Киркегора, его работой «Повторение». Он не жаловал философов за их беспредметность



Два поэта.
Разговор с В. Высоцким





и абстрактную метафизику. Но Киркегора и Льва Шестова он проработал, причем один из немногих еще тогда, до отъезда из Союза*. Мало кто знал тогда их работы, они, разумеется, были запрещены.

Так вот. Для меня цитаты Бродского – это тот самый феномен повторения и возвращения к началу, феномен, который необходим как волны, набегающие снова и снова, и ты вновь оказываешься в той же ситуации, в которой оказывался тот твой собрат лет сто назад. И ты только и начинаешь его по-настоящему понимать. Это не постмодернистская игра. В последнем случае цитата играет всего лишь роль игровой внешней переключки, когда тебе, цитирующему, нечего сказать. Первое слово уже сказано. И вообще все уже сказано. И Бог умер. Вместо Бога – блоги. И ты играешь словами, не претендуя вновь на открытие мира. Мир давно открыт. И все в нем понятно и одновременно проблематично, поскольку будущего нет. Как нет и прошлого. Есть игра в пятнашки здесь и теперь. Оригиналы все ушли, исчезли. От них остались одни муляжи в музеях. Остаются копии от них. Цитата – это копия с оригинала. Древние давно знали копии цену. *Sorip inopia est*.

У Бродского цитата, обыгрываемая как культурный повтор, используется в качестве способа переключки и диалога, через который ты показываешь свою сопричастность культуре, всей русской поэзии, за что собственно сам поэт себя и поздравляет:

* Киркегора он прочитал давно и рано, причем, сначала польски, еще в начале 60-х [12, с. 545]. Тогда же прочитал и Льва Шестова («Киркегард и экзистенциальная философия»). Это тоже забавное повторение. В свое время молодой Михаил Бахтин прочитал С. Киркегора на немецком еще в 1913–1914 гг., один из первых в России, когда про датчанина почти никто и не знал, хотя русские переводы его работ были изданы в конце XIX в. Киркегора не знали даже и в конце 20-х годов прошлого века. Известно признание Льва Шестова, которому его друг-оппонент Э. Гуссерль посоветовал прочитать Киркегора. Тот удивился, узнав, что есть такой философ. Даже Н.А. Бердяев не знает его, а он всех читал, признавался Шестов.





Поздравляю себя!

Сколько лет проживу, ничего мне не надо.

Сколько лет проживу,

Сколько дам за стакан лимонада.

Сколько раз я вернусь –

Но уже не вернусь – словно дом запираю,

Сколько дам я за грусть от кирпичной трубы и собачьего лая.

Еще более радикальны повторы (не цитаты!) у Бродского в «Двадцати сонетах Марии Стюарт» (1974):

I

Мари, шотландицы все-таки скоты.

В каком колене клетчатого клана

Предвиделось, что двинешься с экрана

И оживишь, как статуя, сады?

И Люксембургский, в частности? Сюды

Забрел я как-то после ресторана

Взглянуть глазами старого барана

На новые ворота и в пруды.

Где встретил Вас. И в силу этой встречи,

И так как «все бывшее оживо

В отжившем сердце», в старое жерло

Вложив заряд классической картечи,

Я трачу что осталось русской речи

На Ваш анфас и матовые плечи.

...

III

Земной свой путь пройдя до середины,

Я, заявившись в Люксембургский сад,

Смотрю на затвердевшие седины

Мыслителей, письменников; и взад-

Вперед гуляют дамы, господины,

жандарм синее в зелени, усат,

Фонтан мурлычет, дети голосят,

и обратиться не к кому с «иди на»...

...





VI

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.
Все разлетелось к черту на куски.
Я застрелиться пробовал, но сложно
С оружием. И далее, виски:
В который вдарить? Портила не дрожь, но
Задумчивость. Черт! Все не по-людски!
Я вас любил так сильно, безнадежно,
Как дай вам Бог другими – – – но не даст!
Он, будучи на многое горазд,
Не сотворит – по Пармениду – дважды
Сей жар в крови, ширококостный хруст,
Чтоб пломбы в пасти плавились от жажды
Коснуться – «бюст» – зачеркиваю – уст!

XX

Пером простым – не правда, что мятежным! –
Я пел про встречу в некоем саду
С той, кто меня в сорок восьмом году
С экрана обучала чувствам нежным.
Предоставляю вашему суду:
а) был ли ты учеником прилежным,
б) новую для русского средю,
с) слабость к окончаниям надежным.
В Непале есть столица Катманду.
Случайное, являясь неизбежным,
приносит пользу всякому труду.
Ведя ту жизнь, которую веду,
я благодарен бывшим белоснежным
Листам бумаги, свернутым в дуду.

1974

В этих сонетах столько повторов, что кружится голова. Это и повтор темы (история казни Марии Стюарт). Это и повтор трагедии Ф. Шиллера. Это и повторы из Пушкина самого разного вида – как повторы стихов, так и повтор





главного – самой ситуации поэта с его легким и мятежным пером творца и одновременно «гуляки праздного», задирающего юбки резво и часто, как шестирукий Шива. Это и повтор поэта поэтов – Данте. Но если тот попал в ад, то герой Бродского попал в сад, в котором он решил пообщаться со статуей Марии Стюарт.

И одновременно профанируя первоначальные истории, исходные строчки своих предшественников, Бродский через самоиронию показывает в максимально обнаженном, как, пардон, «жэ» этой Марии, виде все, что происходит, нейтрализуя все крайности верха и низа, включая и самое резкое, на грани фола, например:

*В своем столетии белая ворона,
для современников была ты блядь...*

Разумеется, мы видим и главный собственно поэтический повтор – повтор жанра сонета, который вообще (по Бахтину) хранит в себе память жанра. Сонет исторически есть форма философской и любовной лирики*.

Здесь строфы Бродского получились самые разные. 14 строчек варьируются по рифмовке настолько по-разному, что они отходят на задний план. Эти 20 сонетов производят в этом смысле впечатление поэтического эксперимента. Но в то же вре-



Нечто метафизическое...
1978 г.

* Сонет – это устоявшаяся твердая стихотворная форма, сочетающая в себе 2 катрена и 2 терцета, всего 14 строк, с устоявшейся рифмовкой. Итальянский вариант: abab abab cdc dcd (или cde cde). Английский вариант: abab cdcd efef gg. Английский вариант стал более распространенным (сонеты Шекспира).





мя, мы получаем в очередной раз некое лирическое высказывание на грани откровения и правды, с сорванными одеждами и смыслами, в жанре трезвой и прямой речи, но не полупьяной скороговорки забулдыги, забредшего в этот Люксембургский сад, севшего на скамейку, с мутным взором рассматривающего каменную «блядь» и выговаривающего в ее адрес разные скабрёзности.

Главное, видно то, что Бродский все же держит меру, хотя на грани, не ввергаясь в пустые постмодернистские игры цитирования и игры-рифмовки для упражнений своей фантазии.

Например, Тимур Кибиров себе позволяет и так:

*Свобода от...
Свобода для...
Свобода, бля!...*

Во всяком случае, используя прием «опускания» символов и инверсии значений и смыслов, Бродский действовал по иным основаниям – не для самоутверждения, а для демонстрации позиции, для того, чтобы показать вызов имперскому идолу, на родине которого «выпало родиться».

А потому и приемы профанирования у Бродского выглядят гораздо звонче и резче и одновременно с культурным подтекстом.

Например, в «Лагуне»:

VII

*Тонущий город, где твердый разум
внезапно становится мокрым глазом,
где сфинксов северных южный брат,
знающий грамоте лев крылатый,
книгу захлопнув, не крикнет «ратуй»!
в плеске зеркал захлебнуться рад...*

IX

*Скрестим же с левой, вобравшей когти,
правую лапу, согнувши в локте;*





*жест получим, похожий на
молот в серпе – и, как черт Солохе,
храбро скажем его эпохе,
принявшей образ дурного сна...*

1973

Бродский предлагает венецианскому льву показать «итальянский салют», то есть фаллический жест, который обычно показывают эзки и урки. Его мягкий вариант – русский кукиш и американский средний палец. Это жест неприятия, вызова. На-ка, выкуси!

Этот жест не выглядит сально-грубым именно потому, что встроен в ткань воздушного текста «Лагуны». Он воспринимается естественным, как мусорный ящик на чистой улице. Он должен быть.

Или другой пример – «Почти элегия»:

*...Теперь сентябрь. Передо мною – сад.
Далекий гром закладывает уши.
В густой листве налившиеся груши
Как мужеские признаки висят...*

1968

В элегический настрой стиха мягко втискиваются эти «мужеские признаки», и элегия становится «почти элегией».

Поэтика на границе.

Транзитность

Эти крайности и предельности его поэтики воплощаются и в образе жизни. Наверное, поскольку Бродский всегда был асоциален (он даже смерть Сталина в 4-м классе пережил спокойно и не боялся, даже демонстрировал это, за что училка его люто ненавидела), постольку перемемна империи и языка для него было если не нормой, то понятным и почти привычным делом.

В этом смысле он и жил на границе. Буквально. Это его своего рода географическое самоопределение: «Я привык





жить у моря. Бессмысленность пространства докучает», – говорит он в интервью [12, с. 69].

*...Если выпало в Империи родиться,
Лучше жить в глухой провинции, у моря...*

Но дело не только в границах. Дело в их постоянных пересечениях. Его биография буквально строилась на пересечениях и границах. Эти его путешествия и многочисленные переезды из страны в страну, из города в город. Наверное, как и Декарту, эти пересечения давали ему дополнительную автономию и свободу, которую он ценил в человеке превыше всего. И такая автономия позволяет как раз находиться на пределе и подчиняться одному диктату – диктату языка.

Лев Лосев подсчитал, что только с лета 1972 по весну 1973 Бродский выступал в американских университетах и колледжах около 30 раз. В течение всей жизни вплоть до смерти он пересек океан десятки раз, побывал в десятках городов, выступил перед сотнями аудиторий, хотя и не любил этого. Он ведь не был публичным человеком. Не был стадионным поэтом. Я даже составил некую таблицу (см. в приложении), по которой видна буквально его транзитность. Бродский, всю жизнь хранивший приватность своей поэтической жизни, написал в итоге очень публичную социальную биографию*.

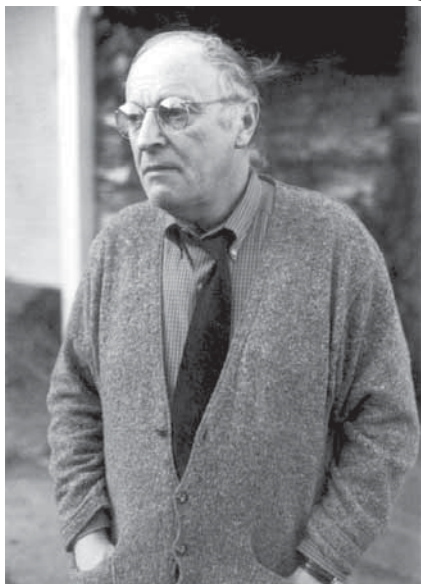
Эта поэтика на границе воплощается в создание двух пограничных образов – Санкт-Петербурга и Венеции, двух городов, в одном из которых он родился, в другом – похо-

* Лев Лосев замечает, что никто из русских писателей так много и часто не путешествовал, как Бродский. Причем он ездил сугубо как частное лицо. Его никто не посылал, он не был ничьим представителем. Он ездил сам, по собственному желанию и по приглашению друзей. И если он куда-то приезжал, то он это место просто обживал, становился на этом месте и это место делал своим. Будь то Англия или Швеция, или Мексика. Не говоря уже о Венеции, ставшей ему третьей родиной.





ронен. Фактически эти города не существуют эмпирически как готовые объекты. Они лепятся как поэтические образы и живут как литературные персонажи. Это касается и Питера, образ которого он лепил в стихах и замечательных эссе «Полторы комнаты», «Путеводитель по переименованному городу», и Венеции, которой посвящено много стихов и замечательно воздушная «Набережная неисцелимых»*



В конце жизни...

Петербург давно известен и описан не только как город, но и как литературный персонаж. Известен город Петра у Пушкина, известен Петербург Гоголя, Достоевского**.

* Это эссе было написано изначально на английском. Впервые вышло в итальянском переводе под названием «Набережная неисцелимых» (Fundamenta degli Incurabili). Потом сам Бродский дополнил и отредактировал английский текст эссе и заменил первоначальное название на более нейтральное английское Watermark (водяной знак). Я не нашел в литературе объяснения этому факту переименования. Наверное, этому причиной было то самое оденовское – писать нейтрально, без гнева и пристрастия.

** Я писал ранее в своей работе «Антропология города»: «Гражданское общество и городское сообщество по сути своей взаимно выводимы друг из друга. В таком случае, города в России никогда не было. Даже Петербург не город. Это каменный мешок-крепость, город-призрак. Это одновременно город-крепость и город-резиденция — для парадов, приемов, балов. Город музеев, дворцов, набережных, мостов. Город для придворной знати, типичный в этом смысле феодальный город. Город в принципе нежилой, не созданный





Можно в этой связи продолжить эту тему и писать о Петербурге Бродского, выявлять при этом топику и тропику его поэзиса. Отнесем это занятие к цеху стиховедов. Мне же важно отметить, что такое понимание Петербурга как литературного образа означает не просто поэтический прием. Важно ведь то, что и Питер, и Венеция были воздушными и водными, то есть слабо зримыми (не зря Бродский, дал эссе другое название – «Водяной знак»). И каменный Питер в его сознании все же остается воздушным замком и скорее литературным героем не потому, что он таковым был у Пушкина и Гоголя, но прежде всего потому, что Бродский как поэт ощущал себя адекватно на онтологической границе, а воплощением, биографическим фактом его биографии, жизни на границе оказались эти два города. И к этой границе нельзя относиться иначе, кроме как к поэтическому образу.

Именно потому, что Санкт-Петербург и Венеция – не вполне города, а некие культурные символы, это города-музеи, города-памятники, которые существуют на границе земли и воды, они существуют как реальности именно в воображении как поэтические образы. И именно в них Бродский и жил, то есть ощущал себя адекватно и комфортно. Обычный человек не мог долгое время жить в Питере, поскольку тот не был создан для жизни, для устройства. Он был крепостью-резиденцией. И Венеция тоже. Точнее, жизнь в этих крепостях-музеях настолько особая, что трудно ее считать обычной городской жизнью.

В этом смысле и Петербург, и Венеция – не города вообще*. Точнее, это такие культурные формы, в которых сле-

для жизни в нем простых горожан. Этаким город-ловушка, в котором сходишь с ума (как герои русской литературы типа Федора Раскольникова у Ф.М. Достоевского или Евгения у А.С. Пушкина из поэмы «Медный всадник»). Ю.М. Лотман говорил, что Петербург — это не город, чтобы жить в нем, это город для представительства [34, с. 266].

* См. подробнее по проблематике города, урбанистике и Петербурге как о литературном персонаже в нашей работе «Антропология города» [34, с. 261–284]





пились реальность и воображение. Бродский это сознательно фиксировал: «К середине 19 столетия отражающий и отражение сливаются воедино: русская литература сравнилась с действительностью до такой степени, что когда теперь думаешь о Санкт-Петербурге, невозможно отличить выдуманное от доподлинно существовавшего, что довольно-таки странно для места, которому всего лишь 275 лет. Современный гид покажет Вам здание Третьего отделения, где судили Достоевского, но также и дом, где персонаж Достоевского Раскольников зарубил старуху-процентщицу» [10, с. 81].

Поэтому размытая и пунктирная граница, на которой ты живешь, становится безадресной. И пишешь ты письмо «ниоткуда»:

Ниоткуда, с любовью, надцатого мартабря...

И живешь ты «там, за нигде»:

Там, за нигде, за его пределом...

Картография поэзии

Как следствие поэтики границы у поэта выстраивается своеобразная картография поэзиса границы. Множественные перемещения рисуют узором по странам и весям его перемещения, формируя топографию – как метафору поэтического пути-лабиринта. Но ключевые места он обозначал всегда на границе – сначала это был Петербург, каменный город-символ между морем и сушей. Потом это был Гринвич-Виллидж в Нью-Йорке, на берегу Гудзона. Потом каждый год почти – Рождество в Венеции. И потом был похоронен на кладбище в Сан-Микеле в той же Венеции. Он этого хотел. Душа его обрела покой на берегу моря. Его обитание на земле было похоже на его стихи. Перескоки, сбивки, прыжки с места на место. Пересечения границ, перепяды и сохранение, точнее – формирование своей поэтической формы. Бытие на границе.





Он вырос в каменном городе, между водой и сушей:

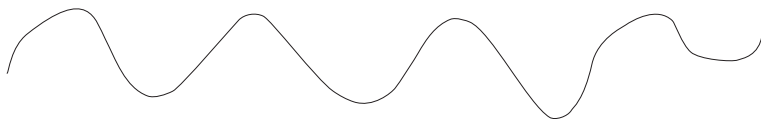
*Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две...*

Я уже сказал выше о поэзии как о складывании стихий, точнее, как о подражании стихиям. Поэзия повторяет стихию, но не океана, а границы, стихию встречи воды и суши, на берегу, где бьются волны. У Цветаевой поэтика – как горный ландшафт. Резкие подъемы и спады. Ломанная кардиограмма. У Бродского – более мягкие волнистые линии, но напряженные, линия вот-вот порвется. Напряжение внутри, при внешнем спокойствии. Он учился у Одына трезвости, нейтральности. У Цветаевой – американские горки, вверх-вниз, холод-жар, контраст, у Бродского – балансировка на границе, пограничье.

Рисунок Цветаевой похож на кардиограмму с острыми углами:



Рисунок Бродского внешне волнистый:



Между временем и поэзией – ритм. Ритмом стиха поэт ловит время. Ритмикой в высказывании это время задерживается. Его можно почувствовать.

Например, с этой фразы начинается гениальный «Котлован» А.Платонова:

«В день тридцатилетия личной жизни Вошеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования. В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства





вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда».

Открываешь книгу, читаешь эту фразу – и на тебя накатывает поэтическая волна. Платонов не описывает историческое время. И никакие социальные катаклизмы не рисует. Но через его поэзис начинает говорить история. Только не та плоская, претендующая на объективность, а человеческая, рассказывающая правду человеческого понимания и страдания.

Потому именно Платонова Бродский ценил выше всех среди русских писателей XX века. Выше для него уже никого не было.

В своих очерках «Полторы комнаты», «Меньше единицы» («Меньше самого себя»), «Путешествие в Стамбул», «Писатель в тюрьме» он тоже писал время. И несмотря на необходимость перевода, на написание исходного текста на английском, дыхание автора сохраняется.

Если вернуться к теме, на которой мы остановились выше, к теме берега и границы, к теме встречи воды и суши, то его дыхание все же похоже на дыхание прибрежных волн, а не водной глади океана. Он, сознательно занимаясь постижением и преодолением времени, относился к водной стихии серьезно, считая ее главной стихией в своей поэтике*.

*...И я предпочитаю воду
хотя бы – пресную. Вода – беглец от места,...
...Волна всегда стремится
от отраженья, от судьбы отмыться,
чтобы смешаться с горизонтом, с солью –
с прошедшей болью.*

Реки
1986

* И не только поэтики: «Если бы мир считался жанром, его главным стилистическим приёмом служила бы, несомненно, вода. Если этого не происходит, то либо потому, что у Всемогущего, по видимому, тоже не так много альтернатив, либо потому, что сама мысль в своем движении подражает воде» [6, с. 52].





Как и один из его любимых поэтов, Мандельштам (периода «Камня»)*, Бродский, как вода у берега, обтачивая слова свои, свой поэзис, обтачивался сам, зная и понимая, что река и речь – одного культурного этимона. Как река течет, гонит свои воды, так и поэтическая речь гонит свои слова по руслу языка.

Диктат языка или поэтический органон

В то же время скажем себе, что отмеченная выше предельность и радикальность поэтического высказывания Бродского – вовсе не следствие его нравственного ригоризма. Не стоит мифологизировать поэта. Его пример исключителен, хотя и заразителен. Он был также смертным и слабым, любил ходить в ресторан, хорошо поесть, был заядлым курильщиком, язвой, на грани цинизма. Просто дело не в личных качествах. Необходимо помнить, что поэт – существо особое, относящееся как раз к тому, что называется результатом практик душевного атлетизма, практик автопоэзиса. Человек смертный пьет водочку, читает газеты, ведет беседы с соседом о новостях, об очередных политических сплетнях, а наедине с собой пишет стихи, рождая в себе особое существо, поэта, которое обретает все более крепкий голос. Это существо и есть то, что приковывает тебя к языку. И тогда Бродский и говорит, что есть диктат языка. И есть нейтральность и объективность языка, который тебя тащит. Это предельное вопрошание и радикальность высказывания в поисках ответа, необходимость доходить до предела, концентрация мысли и чувства в стихе есть следствие этого диктата языка. Он тобой и через тебя говорит.

Поэт – орудие языка. Эстетика – мать этики. Поэт пишет, ища ответ на вызов в абсурдной ситуации, ситуации антропологического кризиса, когда проверяется сама природа человека. Он осуществляет поиск адекватного ответа – отве-

* О смысле и метафоре поэзиса как работы воды о камень см. в нашей статье по автопоэзису у О. Мандельштама [33].





та поэзией. Стих становится формой ответа. От поэта остаются его стихи, метафоры и ритмы, «часть речи». Его задача только одна – писать лучше.

Еще во время своей ссылки в Норенскую Бродский сформулировал для себя свои принципы. Это некий кальвинизм в поэзии: писать хорошо для поэта – это его нравственный долг. Поэт служит языку, как жрец служит своему Богу. Говоря его же словами, его стихи – это его Евангелие*.



За чтением стихов. 1990 г.

С другой стороны, язык нуждается в поэте, как в своем органе, чтобы оставаться живым языком. Язык жив поэтом. И пока появляются поэты, жив язык. Если поэтов высылают из страны, если их не печатают, то культура, а с ней и язык, а значит, и человек – деградируют и гибнут.

Поэт рождает своей культурной формой мир. И человек в нем живет. Мне кажется, что Бродский этой позицией нащупал что-то настолько кардинальное и одновременно доступное (возможное) для любого человека, что здесь кончаются все споры о вере и антропологическом самоопределении. Поскольку всякая вера человека никогда не удовлетворит, человеку все равно будет всегда не хватать аргументов в защиту своей веры, постольку единственная форма личного антропологического самоопределения – это утверждение себя в прямой речи,

* В своих интервью он еще более заострял эту тему: «Мне кажется, что моя работа, по большому счету, есть работа во славу Бога. В наших областях наша работа куда больше значит, чем простая набожность» [12, с. 553].





становление человека слугой языка. Именно здесь, утверждает Бродский, наступает настоящая проверка человека. Именно здесь, наедине с языком, человек оказывается в онтологическом уединении, тет-а-тет с языком, без посредников [12, с. 72].

Более того, ригоризм позиции Бродского доводит его до антропологического манифеста: «Если главным отличием человека от других представителей животного царства является речь, то поэзия, будучи наивысшей формой словесности, представляет собой нашу видовую, антропологическую цель. И тот, кто смотрит на поэзию как на развлечение, как на «чтиво», в антропологическом смысле совершает непростительное преступление – прежде всего против самого себя» [12, с. 113].

Фактически Бродский что говорит? Он отвечает на вечный вопрос – каким органом мы мыслим? Не головой. Не телом. Не сердцем. Это все метафоры, когда мы говорим, что мыслим всем существом, что древние греки мыслили телом. Готового органа для практики мышления у человека нет. Мы мыслим и творим культурными органами-орудиями, которые нами выращиваются в актах-сообщениях и надстраиваются над смертным, индивидуальным телом в виде символических, образных и понятийных структур, воплощаясь в органоне личности.

Сообщение осуществляет в этом смысле не психосоматический индивид, а субъект-автор, результатом чего является органон личности. И сама субъектность существует лишь в акте сообщения, а не как готовое, натурально положенное качество. После акта сообщения субъектность гаснет, и мы имеем перед собой опять смертного индивида, который ест, спит, ходит, что-то говорит.

Именно преодоление в себе конечности индивидуального, своей предельности, влечет за собой и снятие в себе самом своих структур повседневности, в которых мы непосредственно каждый день пребываем. Это преодоление, осуществляемое через акт-сообщение, и задает практику осуществления себя как субъекта культурного развития и выделявания на себе культурных форм-органов, органов личности, которых нет у человека от первого рождения.





В этом же смысле можно сказать, что и поэт пишет стихи не сердцем, не психикой, не телом, а неким выделанным культурным органом, который и встраивает его в культуру, и он становится органом культуры*.

Архитектоника поэзиса

После сказанного выше мы можем вернуться к тому, что мы говорили вначале об архитектонике искусства, об архитектурности поэзиса.

Я вижу архитектуру поэзиса как раз в том, что в процессе поэтической практики лепится этот поэтический органон, новый функциональный культурный орган, который воплощается в стихе, в тексте. В последнем в скрытом виде эта архитектура и заложена. И это понятно не только потому, что есть богатая культурная традиция понимания архитектурности поэзии и искусства в целом (мы на нее ссылались, в частности на работы Ш.М. Шукурова [45]), но и потому, что выявление антропогенности стиха, которой мы и занимались в этой работе, немислимо без выявления архитектуры стиха. Поскольку архитектура стиха и есть органон поэта.

Примерное, схематичное изображение цикла поэзиса отобразим в рисунке (рис. 1).

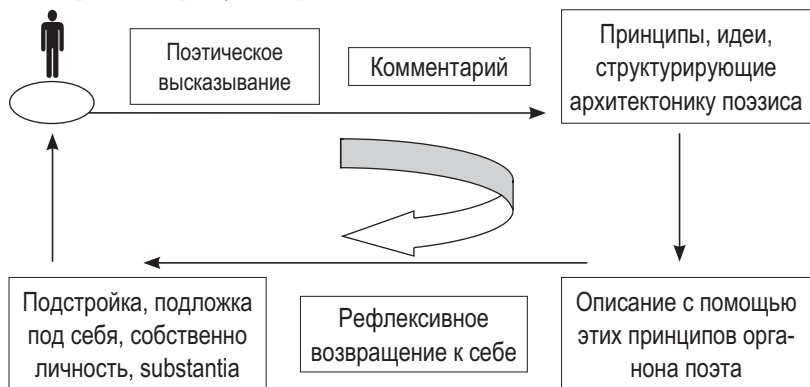


Рис. 1. Поэзис как метаморфоз личности

* См. также о культурном органоне и философском атлетизме в наших работах [34].





Отмечу, что то, что привыкли называть личностью, собственно нигде не существует в виде некоей структуры или готового объекта.

С одной стороны, личность есть ответственное, самостоятельное, активное начало (это ипостасное начало в человеке, как отмечал о. П.А. Флоренский [39, с. 139–140]). С другой – личность в ее усийном бытии имеет онтологическое начало*.

Подробный разбор проблематики архитектоники личности уведет нас в сторону от поэтики Бродского. Ее мы разбирали отдельно в своих работах [35; 36]. Здесь же отметим, что личность строится и воплощается в некий органон, имеющий свою архитектонику. Практика строительства органона личности есть сложно выстроенная траектория актов и оседающих в теле личности культурных форм. Этот длинный путь начинается с формы поэтического высказывания, затем продолжается в виде комментариев и автокомментариев, которые воплощаются в некие манифесты и концепты, которые, в свою очередь, рефлексивным образом возвращаются к автору высказывания и становятся конститутивными принципами, орудиями в руках поэта и вновь воплощаются в новые высказывания. И важно, что тем самым и создается органика личности, имеющая некую свою культурную архитектонику, на которую, впрочем, пальцем не укажешь. И сделать знак равенства между структурой текста и структурой личности также невозможно. Наш глаз и даже умо-зрение в тексте ничего, кроме текста, не увидит.

Замечу также, что в рисунке личность называется субстанцией сознательно, чтобы показать, что вследствие ла-

* Эту оптику выделения ипостаси в человеке, то есть собственно его лица, персоны, и ее сущности, усии, идущую из глубин восточно-христианской традиции, которую восстанавливает о. П.А. Флоренский, и необходимо держать при понимании феномена личности. Ее архитектонику мы пытались выстроить в своих работах специально, выделяя в ней такие культурные формы, как имя, образ, символ и собственно феномен [35; 36].





тинской традиции древнегреческая ипостась стала называться субстанцией и пониматься именно как основа, подоснова, «под-става», подкладывающаяся под человека как его крепь, постав, на что неоднократно указывал М. Хайдеггер, трактовавший личность человека как его подлежащее (υπο-κειμενον)*.

Отмечу при этом, что когда Ш.М. Шукуров указывает на архитектурность поэтической речи и архитектурной формы, на взаимное пересечение этих практик в искусстве, поэзии и архитектуры, то он все же имеет в виду привычное структурное, пространственно-временное измерение этих культурных форм. Он фактически говорит о хронотопе произведения, точнее, только о пространственном измерении поэзиса. Он указывает на то, что в стихе есть свое пространственное измерение, что стихотворение – это своего рода сооружение, которое может быть описано в архитектурных терминах. А в своих основах архитектурное сооружение, Храм, и стихотворение – рождаются из одного корня, из Дома Бытия. Я же имею в виду не столько хронотоп, сколько органон поэта, который тот лепит, создавая поэтические формы, порождая в практике поэтического атлетизма свое новое «культурное тело», то есть ту самую личность, свою новую подложку, на которой уже тверже держаться в этом подлунном мире.

Если немного упростить, то развитие поэта, говоря словами Бродского, это развитие его просодии, развитие его не просто метрики и ритмики, его голоса, но как раз той формы, структуры, или архитектоники, которая оседает, воплощается в тексте и становится горацянским памятником. Все названные выше мной признаки, черты поэзиса Бродского и есть качества этой архитектоники.

* Собственно сам язык нам показывает эту связность, поскольку внутренняя форма латинского слова *sub-stantia* (под-стоящее, стоящее под) как раз и соответствует греческому слову *υπο-στασις* (букв. подставка).





Поэзис через автокомментарий

Бродский был во многом прав, иронично относясь к литературным и критическим трудам, посвященным его творчеству. Во-первых, он полагал, что своими стихами он уже все сказал, нет нужды их комментировать. Во-вторых, он в своих многочисленных интервью и эссе сам написал некий автокомментарий к своим стихам. Причем, будучи поэтом-в-присутствии и занимая разные профессорские должности в Йельском, Мичиганском, Колумбийском, Нью-Йоркском университетах, он то и делал, что комментировал своим студентам стихи своих любимых поэтов, тем самым комментируя и самого себя. Его интервью также воспринимаются как устные комментарии к себе, как рефлексия в диалогах. Особенно характерен сборник «Меньше самого себя» («Меньше единицы»)*.

Говоря слово о любимых поэтах, он говорил о себе, писал свой автопортрет. Чего стоит, например, неоднократное утверждение о кальвинизме Цветаевой и тут же – о кальвинизме собственном. Он вел нескончаемый поэтический диалог с мировой поэзией внутри себя и на многих публичных площадках. Был одновременно симфоничен и одинок. Авторитаризм суждения, индивидуализм, с одной стороны, и всемирная перекличка – с другой. Соло, «абсолютизм» – с одной стороны, оркестровость, ансамбль поэтик – с другой.

Будучи все же скорее стойком, нежели киником, бесконечно любя и ценя память ушедших друзей и собратьев по перу, он ценил главную форму посмертного существования

* Лев Лосев полагает, что написанная им по-английски проза и была подлинным переводом его творчества на другие языки, переводом более успешным, чем все переводы его стихов, в том числе и его собственные [24, с. 249–250]. Более того, только благодаря его эссеистике на Западе смогли оценить и принять подлинный размер дарования Бродского, в силу чего он и стал, в конце концов, обладателем Нобеля.





и автопоэзиса – стихи, тот самый памятник нерукотворный, «храм нерукотворенный»:

Он жил на границе. И ушел на границу, которая постоянно исчезает, оставаясь пунктирной.

*... Там, за нигде, за его пределом
– черным, бесцветным, возможно, белым –
есть какая-то вещь, предмет.
Может быть тело. В эпоху тренья
Скорость света есть скорость зренья;
Даже тогда, когда света нет.*

Он умер у себя в кабинете, ночью с 27 по 28 января 1996 года. Его нашли одетым, в очках. На его лице застыла улыбка.

*Меня упрекали во всем, кроме погоды,
и сам я грозил себе часто суровой мздой.
Но скоро, как говорят, я сниму погоны
и стану просто одной звездой.*

*Я буду мерцать в проводах лейтенантом неба
и прятаться в облако, слыша гром,
не видя, как войско под натиском ширпотреба
бежит, преследуемо пером.*

*Когда вокруг больше нету того, что было,
неважно, берут нас в кольцо или это – блиц.
Так школьник, увидев однажды во сне чернила,
готов к умноженью лучшие иных таблиц.*

*И если за скорость света не ждешь спасибо,
то общего, может, небытия броня
ценит попытки ее превращения в сито
и за отверстие поблагодарит меня.*

1994

1996–2007 гг.





Литература

1. Батай Ж. Литература и Зло. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.
2. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. – М.: Русские словари, 2003. – 957 с.
3. Бахтин М.М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М.: Русские словари, 1996. – 732 с.
4. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975.
5. Бродский Иосиф. Сочинения в четырех томах / Сост. Г.Ф. Комаров. – СПб.: «Пушкинский фонд»; Изд-во «Третья волна» (Париж – Москва – Нью-Йорк), 1992–1994.
6. Бродский Иосиф. Сочинения Иосифа Бродского в семи томах. Т. VII. – СПб.: «Пушкинский фонд», 2001. – 344 с.
7. Бродский Иосиф. Перемена империи: Стихотворения (1960–1996). – М.: Независимая газета, 2001. – 656 с.
8. Бродский И.А. Назидание. Стихи 1962–1989 / Сост. В.И. Уфлянд. – Ленинград: СП «Смарт», 1990. – 260 с.
9. Бродский И.А. Письма римскому другу: Стихотворения. / Сост. Е.С. Чижова. – Л.: Ленинградский комитет литераторов, ЭТС «Экслибрис», 1991. – 192 с.
10. Бродский Иосиф. Меньше единицы: Избранные эссе / Пер. с англ. под ред. В. Голышева. – М.: Независимая газета, 1999. – 472 с.
11. Бродский Иосиф. Набережная неисцелимых: Эссе. Watermark. / Пер. с англ. Г.Дашевского. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 192 с.
12. Бродский Иосиф. Книга интервью. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Захаров, 2005. – 784 с.
13. Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. – М.: Независимая газета, 1997. – 208 с.
14. Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. Quaderni veneziani. Joseph Brodsky & others. – М.: ОГПИ, 2004. – 264 с.





15. *Верхейл Кейс*. Кальвинизм, поэзия и живопись // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. Сборник статей. – СПб.: Изд-во журнала «Огонек», 2003.
16. *Веселова С.Б.* Город – Архитектура – Философия // Сетевой ресурс: <http://www.anthropology.ru/ru/texts/veselova/city.html>.
17. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским / Вступительная статья Я.Гордина. – М.: Независимая газета, 2000. – 328 с.
18. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Наука, 1984. – 320 с.
19. *Декарт Р.* Сочинения в 2 т.т. Т. 1. – М.: Мысль, 1989. – 654 с.
20. Иосиф Бродский: Стратегии чтения. Материалы международной научной конференции. 2–4 сентября 2004 года в Москве. – М.: Издательство Ипполитова, 2005. – 521 с.
21. *Кантор А.* Хронотопия Иосифа Бродского: Философский опыт поэта // «Чернеть на белом, пока белое есть...». Антиномии Иосифа Бродского: Сборник статей. – Томск: PaRt.com, 2006. – С. 18–31
22. *Касавин И.Т.* Замечания по поводу примечания к комментарию: контексты одного эссе Иосифа Бродского // Вопросы философии. – 2006. – № 4.
23. *Куллэ Виктор*. Путеводитель по переименованной поэзии // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. Сборник статей. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003. – С. 55–89.
24. *Лосев Л.В.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 447 с.
25. *Медведев П.Н.* (М.М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении. – М.: Лабиринт, 1993 (серия «Бахтин под маской»).
26. Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. Сборник статей. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003. – 464 с.
27. *Оден У.Х.* Чтение. Письмо. Эссе о литературе. / Пер. с англ. Сост. и вступ. статья Г. Шульпякова. – М.: Независимая Газета, 1998.





28. *Оден Уистен Хью*. Застольные беседы с Аланом Ансеном / Пер. с англ. М. Дадяна и Г. Шульпякова. – М.: Независимая газета, 2003. – 256 с.
29. Платон. Сочинения. Т. 3. – М.: Мысль, 1994. – 654 с.
30. *Плеханова И.* Онтология творения и ее поэтические следствия у И. Бродского (лирика последнего десятилетия) // «Чернеть на белом, пока белое есть...». Антиномии Иосифа Бродского: Сборник статей. – Томск: PaRt.com, 2006. – С. 161–172.
31. *Разова Е.Л.* Дом. Экзистенциальное пространство человека // Сетевой ресурс: <http://www.anthropology.ru/ru/texts/razova/exist.html>
32. *Сафрански Р.* Хайдеггер. Германский мастер и его время. – М.: Молодая гвардия; Серебряные нити, 2002. – 614 с.
33. *Смирнов С.А.* Автопоззис человека: Осип Мандельштам // Человек.RU: Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2006. – № 2. – С. 185–215.
34. *Смирнов С.А.* Человек перехода: Сборник научных трудов. – Новосибирск: НГУЭУ, 2005. – 536 с.
35. *Смирнов С.А.* Культурный возраст человека. Философское введение в психологию развития. – Новосибирск: Офсет, 2001. – 261 с.
36. *Смирнов С.А.* Опыты по философской антропологии. Человек в пространстве культуры. – Новосибирск: Офсет, 1996. – 184 с.
37. Совершенный человек. Теология и философия образа / Сост. Ш.М. Шукуров. – М.: Валент, 1997. – 448 с.
38. *Тюпа В.* Нобелевская лекция Бродского как манифест неотрадиционализма // Иосиф Бродский: Стратегии чтения: Материалы международной научной конференции. 2–4 сентября 2004 года, Москве. – М.: Издательство Ипполитова, 2005. – С. 13–18.
39. *Флоренский П.А.*, священник. Собрание сочинений. Философия культа. Опыт православной антропологии. / Сост. и ред. игумен Андроник (Трубачев). – М.: Мысль, 2004. – 685 с.





40. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Пер. А.В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – 464 с.
41. «Чернеть на белом, пока белое есть...». Антиномии Иосифа Бродского: Сборник статей. – Томск: PaRt.com, 2006. – 288 с.
42. Шаламов Варлам. Воспоминания. – М.: Олимп», 2001. – 384 с.
43. Шатин Ю.В. Диалектика взаимодействия поэтического языка и художественного текста в культуре // Философские проблемы взаимодействия литературы и культуры. – Новосибирск: НГПУ, 1986. – С. 13–27.
44. Шичалин Ю.А. Античность – Европа – история. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А.Шичалина, 1999. – 208 с.
45. Шукуров Ш.М. Образ храма. IMAGO TEMPLI. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 496 с.
46. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
47. Якобсон Р. Язык и бессознательное. – М.: Гнозис, 1996. – 248 с.





Приложение

Картография поэзиса Бродского

Год	Январь	Февраль	Март	Апрель	Май	Июнь	Июль	Август	Сентябрь	Октябрь	Ноябрь	Декабрь
1972						Вена Лондон	Массачусетс		Мичиган	Нью-Йорк	Мичиган Детройт	Сан-Франциско Венеция Бостон
1973	Рим Лондон	Амстер	Мичиган		Роттердам Германия Лондон				Массачусетс			
1974			Гос. Ун-т Нью-Йорка	Мичиган	Лондон Роттердам Кипр					Нью-Йорк		Венеция
1975	Рим		Бостон	Бостон		Мексика Швеция					Мичиган	Флоренция Рим
1976	Париж			Мичиган		Нью-Йорк			Энн Арбор		Юджин	Нью-Йорк Первый инфаркт
1977						Переехал В Нью-Йорк			Бостон		Лондон	Париж Венеция
1978		Ун-т штат Ай-ова	Кем-бридж Британские ун-ты	Бразилия			Исландия			Колумбийский ун-т		Операция по шунтированию
1979		Сент-Люсия (Вест Индия)				Кем-бридж Лондон	Лиссабон					





Год	Январь	Февраль	Март	Апрель	Май	Июнь	Июль	Август	Сентябрь	Октябрь	Ноябрь	Декабрь
1980		Вест-Индия Энн Арбор	Миннесота Мичиган					Рим	Нью-Йорский Ун-т Беркли	Сан-Франциско		
1981	Пять месяцев стипендиат в Риме					Лондон Кембридж	Шотландия		Массачусетс Нью-Йорк	Торонто		
1982	Нью-Йорк					Лондон Голландия	Голландия			Беркли		Венеция
1983	Париж		Милан Рим	Милан Рим		О Искья Рим	Штат Мэн	Нью-Йорк Рим		Торонто		
1984	Нью-Йорк			Йель Массачусетс	Париж				Колумбийский Ун-т Сан-Франциско			Рим
1985	Венеция Нью-Йорк			Британские унты Сев. Ирландия	Амстердам Афины Венеция	Лондон Италия Венеция			Милан	Нью-Йорк		Два инфаркта
1986	Белфаст					Париж Флоренция	Рим			Лондон	Нью-Йорк	
1987			Вторая операция на сердце		Гамбург 3.Берлин		Венеция Падуа Париж Колумбус			Париж Лондон	Монреаль	Стогольм Нобелевская премия. Монреаль





Год	Январь	Февраль	Март	Апрель	Май	Июнь	Июль	Август	Сентябрь	Октябрь	Ноябрь	Декабрь
1988	Венеция	Кем-бридж	Рим	Хьюстон Нью-Йорк		Лондон Лиссабон		Швеция	Нью-Йорк	Париж Род Ай-ленд Белград	Амстер-дам Нью-Йорк Бостон	Сан-Франциско Мичиган Рим
1989	Рим Нью-Йорк		Париж Массачусетс		Лос-Анджелес	Роттер-дам		Швеция		Париж Турин Швеция		Венеция
1990	Париж Упсала	Массачусетс Бостон	Филла-дельфия			Цюрих	О. Сици-лия	Швеция	Лондон	Польша Нью-Йорк		
1991	Рим Лондон		Колум-бийский ун-т			Оксфорд	Лондон		Колумбий-ский ун-т Вашингтон	Колумбий-ский ун-т Вашингтон	Бостон Вена Страс-бург	Стокгольм Голландия Нью-Йорк
1992	Венеция Рим	Вашинг-тон	Англия	Англия			Швеция	Швеция	Бостон		Нью-Йорк Амхерст	
1993	Испания	Амстер-дам			Польша Роттер-дам				Амстердам	О.Искья	Нью-Йорк Сан-Хосе	
1994	Четвер-тый ин-фаркт							Сток-гольм	Готтенбург		Венеция Нью-Йорк	
1995	Женева	Маунт-Хелиок	Флорен-ция Нью-Йорк	Бостон		Лондон		Хель-синки Тампере Лондон		Венеция	Рим	Нью-Йорк
1996	В ночь с 27 на 28 января умер в своем кабинете											





ПОЭТИЧЕСКАЯ
ТАЧКА
ВАРЛАМА
ШАЛАМОВА



В. Шаламов

Варлantu Маллатову

*Свои стихи зажав в кулак,
Костлявый и сухой,
Ты пересилил этот мрак
Беды и смерти той.*

*И смерти нет, и свет во тьме, –
Твердил ты наизусть,
Стихи-птенцы летят ко мне
И душу берегут.*

*И пусть топорно стиснут стих
Со скрипом, чуть дыша.
Он к раю сильно не привык –
Песнь ада хороша...*

*Кайлом стиха ты бьешь под дых
В кровавый лед зимы –
Чтоб зов погибших не утих
С мертвящей Колымы.*

*Тоска и лед, зима и тлен –
У смерти в поводу.
Тебе ж не преклонить колен –
Не любишь быть в долгу.*

*И ты застрелишь себя сам,
Взяв в руки свой винтарь –
Когда вдруг станешь забывать
Той памяти словарь.*

*Мешая с кровью пополам
Лед участи земной,
Кайлом свой облик выбил сам –
И стал навек живой.*

2 мая 2008 г.



У смерти нет, и свет во тьме...

При чтении Варлама Шаламова постоянно воскрешают христовы темы и сюжеты. И на первом месте – тема смерти и воскрешения, смерти на кресте и ее преодоления.

Поэт на кресте...

Легко впасть в ересь интерпретаций. Легко уйти в умный анализ поэтики и философии. Также легко начать разбирать по косточкам феномен того, что произошло в прошлом веке со всеми нами, впадая в благородный гнев и обличение.

И понимать всю крайнюю неадекватность суждений, никчемность средств и беспредметность разговора.

Зачем это все?

Он сам признавался потом: «Поэт – это человек, который не может сказать того, что он хочет. И не из-за каких-то опасений по теме, а просто каждый раз выходит не то, что хочешь» [37, с. 434].

И все же...

И все же сам садился за чистый лист и писал.

И ты садишься за чистый лист. Не за тем, чтобы быть умным и важным, а за тем, что этот опыт постоянной духовной гигиены входит со временем в необходимую онтологическую привычку, без которой – не жить...

Настроимся же и мы. Наберемся терпения, подберем тон разговора.

Без гнева и пристрастия...

Между поэтикой и антропологией

Для начала постараемся подобрать ключи к тому замку, который называется антропологией стиха. Весьма не-





обходимо найти ту срединную область, которая находится между поэтикой и антропологией. Эта область воздушна и зыбка, летуча. Стоит перебраться и ты оказываешься либо в поэтике текста, либо в психологии личности. И ты начинаешь работать на иной, пусть и интересной, территории, каждая из которых пестрит великими именами. Но при этом ты теряешь свой предмет, который я называю антропологией стиха или автопоэзисом.

Нам не нужно замещать ни литературоведов с лингвистами, которые выстраивают особый предмет – поэтику художественных текстов, ни философов и психологов, которые выстраивают собственный онтологический и психологический дискурс.

В тайне автопоэзиса выплывает амальгама поэтической антропологии, в которой сквозь тонкую пленку поэтической формы просвечивает образ человека.

Но прежде чем переходить к антропологии стиха, попытайтесь рисовать образ поэта, попробуем отстроить свой орган видения, свою оптику, через которую будем высвечивать и рисовать абрис образа.

Представим себе три базовые модели, на языке которых можно описать природу художественного произведения: модели мимезиса, экстазиса и автопоэзиса.

Модель мимезиса

Со времен Аристотеля природа искусства описывалась по законам мимезиса. Такая модель предполагает допущение двух миров – так называемого мира реальности (социальной, физической, психической) и мира художественного произведения, в котором этот мир как-то отражается, точнее, воспроизводится. В любом случае допускается, что художественное произведение есть знаковая форма, в которой через механизм подражания энергией художественного творческого акта воспроизводится некий объективный мир. Автор, переживший событие в реальной жизни,





изживает в тексте, на картине, в песне то, что пережил в жизни.

Произведение, созданное по законам мимезиса, довлеет к тому, что допускает существование более важной реальности, чем оно само – реальности той, по поводу которой оно само, произведение, и создано. Это произведение заведомо опускается ниже по статусу, оно менее реально, менее значимо и не обладает той онтологической силой, которой обладает первая реальность. И потому произведение все равно в той или иной степени стремится подражать первой реальности, и первая является причиной второй, а не наоборот*.

В рамках модели мимезиса возможны варианты, как минимум две схемы мимезиса, воплощающиеся в разных художественных стратегиях. Но при этом обе схемы допускают важность и первичность первого мира.

1. *Первая схема мимезиса.* Здесь художественный текст выступает фактически неким натуральным отражением, копией первого мира. Автор пытается написать текст так, как было «на самом деле», чтобы сохранить память события и величие мира, оставить потомкам эту память времени. Текст становится зеркалом. Ему приписываются свойства объективного свидетельства, документа. А «Евгений Онегин» объявляется «энциклопедией русской жизни». На первое место в качестве критерия художественности произведения встает полнота и глубина изображения, достоверность, тот самый реализм. И признаком правды становится так называемая объективность. Автор стремится к максимальной полноте отображения мира, событий реальной жизни.

* Собственно мимезис, μιμησις означает не только подражание, но и воспроизводство, изображение. Миметическим действием художник-подражатель воспроизводит оригинал, повторяет его, стремясь повторить, сохранить исходную природу, начало. И здесь возможны варианты – от гениального авторства до дурного плагиата и буквального копирования.





2. *Вторая схема мимезиса.* Художественный текст является формой выражения переживаний автора и созданных им героев. Здесь в художественном тексте показывается не столько реальность первого мира, сколько реальность психологического мира героев. Тогда на первое место выходит достоверность переживаний. Остальное – антураж. Можно придумать реальность, придумать события, закрутить сюжет. Главное – психологическая достоверность. Тогда появляется психологическая литература, психологический роман, психологический театр. Герои, в сущности, – бумажные тигры, но как они правдоподобны! Они плачут по-настоящему, смеются, любят и ненавидят. В них веришь, им переживаешь и испытываешь катарсис. Здесь главное – не просто достоверность, но верность переживания, глубина чувства.

Здесь – вся реалистическая литература. Здесь есть свои великие имена и недостижимые образцы, свои учителя и эпигоны.

Собственно здесь начинается то, что мы привыкли называть литературой, неким специальным феноменом, придуманным человеком-творцом. Он творит мир литературы и в нем живет. Мир литературы отличен от реального, так называемого социального, внешнего мира. Но он имеет свои законы, он, условно говоря, асимметричен миру внешнему. Если в первом случае предполагается симметрия между миром внешним и миром художественным, то в этом случае мир литературы асимметричен внешнему миру. Он не отражает этот мир, он сам – собственный мир. И сам оправдывает себя и оправдывает иной мир. Ради этого придуманного мира автор и живет. И считает, что мир литературы исправит первый мир, который уже сам исправиться не в состоянии.

Но по этой второй схеме модели мимезиса утверждается, что в созданном художественном мире все должно быть достоверно, настолько достоверно, что ему веришь и сопереживаешь как настоящему реальному миру. В этом мире,





приговаривает автор произведения, все по-настоящему, все достоверно, все – правда.

На этом построен, например, театр К.С. Станиславского. Это своего рода антитеатр, уничтожающий условность мира театра, создающий жизнь на сцене, полнокровную и полноценную. В принципе, вся система Станиславского была построена на том, чтобы разработать такие психотехнические средства, которые позволяли бы актеру переживать по-настоящему, не играть и имитировать, а жить на сцене, воплощаться в художественный образ, но при этом быть органичным и естественным.

Итак, при миметической модели, как уже сказано, допускается существование не просто реальности первой природы (физической или социальной, или психологической), воспроизводимой в произведении, но и второй реальности, но как бы копии, претендующей также на достоверность. Получается, что в модели мимезиса автор строит либо симметричные, либо асимметричные отношения с первым миром. В этой модели обязательно существование двух миров, изображаемого и изображающего, означаемого и означающего.

С указанием такого места искусства и понятна роль поэтов. Они менее значимы, чем политики, которые управляют миром. А художники, писатели, лишь бумагу марают. Ведь они либо копиисты, либо придумщики-психологи, хотя иногда и полагают, что их писания достоверны.

Модель экстаза

Но возможна иная модель произведения. Модель, согласно которой автор как бы забывает про существование внешнего мира, приписывая своему творению настолько самостоятельное существование, что оно не то чтобы не копирует никакой внешний мир, но и не собирается вообще быть достоверным ни в каком смысле, в том числе и психологическом. Здесь произведение строится по собственным





законам и никакому миру не подражает. Здесь мы выходим за пределы модели воспроизводства мира, выходим за рамки мимезиса. Такой моделью, не уместящейся в схемы мимезиса, является модель экстазиса.

Схема экстазиса выводит нас за пределы собственно привычных художественных феноменов, построенных по законам подражания и переживания. Здесь ставится другая задача – самоутверждение автора. Здесь важно прежде всего творческое, авторское Я художника. Такое самоутверждение осуществляется за счет практик экстазиса, буквально – выхода из себя, исступления, которое может доходить и до крайних суицидальных и абсурдных форм. Здесь правдоподобие и достоверность не являются главным критерием правды. Здесь правда заключается в той самой степени исступления, до которой себя доводит автор. А его герои являются не просто вымышленными. Они могут быть вымышлены и в реалистической традиции. Здесь главное – возможно все ради преодоления натурального и психологического*, ради самовыражения автора.

Если продолжать примеры с театром, то ученики К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольд и М.А. Чехов, создатели своих театральных систем и школ, потому и отошли от учителя, что им было уже тесно в модели мимезиса и создания правды на сцене. Они как раз и строили, каждый по-своему, новый театр, театр на основе модели экстазиса.

* Понятие экстазиса исторически такое же древнее, как и мимезис. Но с легкой руки Аристотеля на первом месте в поэтике долгое время стоял мимезис. Хотя экстазис древен настолько, насколько является древней античная трагедия, которая строилась также и на экстазисе, по которому играл актер, выходя из себя в исступлении, когда пел гимны умирающему. Собственно ритуальные песнопения без экстастических состояний в принципе невозможны. Весь мифопоэтический строй пронизан экстазисом, предполагает обязательные исполнения техник экстаза (см. у М. Элиаде [46]). Сам термин *ἔκ-στασις* означает смещение, сумасшествие, помешательство и психологические коннотации – изумление, восторг, восхищение.





Принципы биомеханики Мейерхольда и психотехники актера у М. Чехова были как раз ориентированы на то, чтобы актеры на сцене эпатировали зрителя, возбуждали его, воздействовали, создавали событийность происходящего.

Экстатическая литература построена по законам нарушения нормы и привычных форм. Живопись Эль Греко, музыка Скрябина, кинематограф Эйзенштейна (кстати, ученика Мейерхольда) – это своеобразный художественный вывих, маньеризм, предполагающий обязательный акт выхода из привычного нормального состояния в иное себе. Экстазис нарушает равновесие. И здесь главное – событийность вывиха. Вывих должен быть увиден и услышан. Собственно сама по себе структура художественного текста не важна. Важно отношение к нему читателя и слушателя. Экстатичное произведение построено так, что эффект переживания, переключки рождается на стыке между автором и читателем через экстаз, спрятанный в структуре текста. Автор озабочен здесь не тем, чтобы быть достоверным, а тем, чтобы у читателя, зрителя пробудить чувственные экстатические переживания.

В схеме мимезиса главным является донесение правды внешнего и внутреннего мира, все критерии достоверности лежат в соотношении с этими мирами. Но проверять достоверность мы привыкли при модели мимезиса на примере анализа самого текста, занимаясь семантикой текста, его пониманием и толкованием.

При модели же экстазиса критерий достоверности как соответствия внешнему миру снимается и остается критерий достоверности чувства, не важно, правда или нет, важно самовыражение автора, выходящего из себя. И эта достоверность лежит уже не в тексте, а при встрече текста с читателем.

И рано или поздно мы выходим в принципе за пределы текста, за пределы толкования текста – в мир порождения текста и посредством его – порождения автора. И мы попадаем тем самым в модель автопоэзиса.





Модель автопоэзиса

Модель автопоэзиса являет собой конечный пункт собственно феномена культурного акта, или художественного события. Здесь окончательно заканчивается граница текста и восприятия текста и начинается событие внетекстовое и в принципе внесоциальное, нефизическое. Феномен событийности переселяется из произведения в человека, который сам становится произведением. А тексты, которые он создает, являются черновиками этого произведения*.

В модели автопоэзиса критерий художественности лежит не в самом тексте и не между автором и читателем. Здесь вообще важны не писание и не чтение сами по себе. Можно сколь угодно долго писать и читать, но событие автопоэзиса так и не произойдет. Критерий событийности лежит здесь не в акте воспроизводства, повторения мира (как в мимезисе), не в акте утверждения творческого Я автора (как в экстазе), а в акте преображения, который совершает автор, создавая художественный текст. Главное здесь заключается не в достоверности и предельности, не в самовыражении, а в постановке себя, своей личности как проблемы, всегда открытой и всегда возможной.

Предметом «исследования» (постижения и проникновения) в таком случае становится не сам по себе текст, когда-то написанный, не его структура, и не восприятие его читателем, не типы читательских реакций, и не переживания бумажных героев в романе, и не переживание читателей сами по себе, не их психологизмы, пусть и весьма бурные и правдоподобные.

* Замечательным в этом смысле является, например, признание И.В. Гете, который говорил: «Вертер и все это отродье – детский лепет и побрякушки по сравнению с внутренним свидетельством моей души» [23, с. 8]. Таким же лепетом, или того хуже, «дерьмом» он считал и своего «Фауста», поскольку главным произведением он считал произведение своей личности [Там же, с. 62, 64, 92 и др.].





В модели мимезиса автора волнует внешний мир. Поэтому он ему и подражает, но никогда с ним не сравнится по красоте и богатству. Никакой реализм, никакой натурализм не могут сравниться с природой.

В модели экстазиса автора волнует его внутренний мир, но этот мир не изменен. Он ему кажется изначально данным, изначально существующим. Творческое Я как будто уже есть и оно стремится вырваться наружу, на холст, на чистый лист бумаги. И ему важно, чтобы его услышали. Ему важно докричаться до другого, до читателя и слушателя. Миру подражать он не собирается, он изначально плох и несовершенен. Но он-то сам хорош и его, великого и гениального, должны услышать, его послушать.

В модели автопоэзиса снимается граница между поэтикой и антропологией, между текстом и автором, между автором и читателем. У. Эко считает, что открытым произведением может быть текст в соотношении с читателем. Текст открывается читателю, обладая в себе запрытанным механизмом, который был создан автором [44]. В этом плане есть закрытые и открытые тексты. Структуралисты же анализировали текст как монаду, как закрытый кристалл, выискивали в тексте означающие структуры. Их лучшие представители дошли до прагматики текста, преодолев синтактику и семантику (работы Т. Ван Дейка).

В автопоэзисе же предполагается постоянное порождение некоего культурного сплава, органа личности, в котором в акте культурного рождения переплавляются автор и им порождаемые тексты и смыслы. Тексты, которые создает этот автор, становятся его черновиками, не равными никогда своему создателю.

Главное в автопоэзисе состоит в попытке совершить то, что в принципе проблематично и всегда открыто – акт преобразования себя и рождения в себе нового существа, проделывающего на себе новый опыт, новый способ бытия, поскольку предыдущий невозможен, смертелен и проблематичен.





Искусство становится тогда не просто подражанием, не просто предельным опытом или формой самовыражения, оно становится опытом преодоления смертной и преступной природы человека и может дать ему шанс становиться бессмертным. Культурно бессмертным. В автопоэзисе человек ведет тяжбу со своей смертностью, претендуя на некую форму культурного бессмертия.

Попробуем сформулировать некоторые принципы и идеи, на которых базируется культурная практика автопоэзиса.

1. *Преодоление литературы.* Автопоэзис предполагает «снятие», преодоление границы между так называемой реальностью и литературой, в которой эта реальность отражается, описывается и т.д. Под реальностью может быть как внешняя реальность, так и внутренняя психологическая реальность автора героев. Литература как особая реальность, сочиненная и представленная в знаковой форме означающего, перестает быть главным достижением, главным событием художественности. По поводу литературы можно выстраивать привычные науки, литературоведение, искусствоведение и прочие ведёния, выступающие фактически как видения, интерпретации, у кого более правдоподобные, а у кого не очень. Понимание тайны автопоэзиса в отличие от них – не наука, ведающая про искусство. Автопоэзис не литература, а потому и не стихи-сочинилки. Последние – лишь следы более объемного, сложного феномена личности, которая не ухватывается никаким литературоведением и никаким анализом поэтического текста.

2. *Преодоление феномена «ведёния», то есть объективного исследования.* Стихи – не просто некий предмет для анализа. Важно не просто выстраивать некие законы и принципы устройства стиха и прозы, некую поэтику. Важен процесс преобразования героя-автора. Что с ним происходит по мере написания им стихов? Известные школы литературоведения (Лотман, Эйхенбаум, Тынянов, Шкловский) занимались анализом текстов, выстраиванием различ-





ных поэтик по этому поводу, в том числе и саму социальную жизнь рассматривая как текст. Их аналитика остается либо на уровне анализа материала, либо на уровне анализа формы, либо на уровне анализа содержания. Но не выходит на уровень произведения. Представители этих школ могут быть умными собеседниками, но не могут предложить нового метода по антропологии стиха. Они не выстраивали автопоэзис как метод постижения и совершения антропологического события, преодолевающего границы собственно и материала, и формы, и содержания.

В одном из писем В.Т. Шаламову Н.Я. Мандельштам писала, что единственный более менее адекватный разговор о поэзии – это всего-навсего эссе, очерк, не научный анализ, а внятный ясный разговор на естественном языке, не уничтожающий скальпелем анализа ткань художественного высказывания [39]. Об этом мы еще скажем далее.

3. *Преодоление границ текста и языка и переход в план произведения.* Собственно произведением по модели автопоэзиса может быть только феномен личности, то есть то культурное образование, которое формируется и формуется автором на себе в процессе создания художественных текстов. Нельзя текст назвать произведением. Также нельзя и физическое лицо назвать автором и личностью. Они находятся в разных слоях реальности.

Попробуем условно выделить эти уровни реальности на примере мира Ф.М. Достоевского.

Художественная реальность.

Образы, смыслы, символы, возникающие при прочтении текстов. Уникальность и непостижимость созданий Достоевского. Их цельность, неповторимость, нерасторжимость, невозможность повторения. Полифонический роман.

Ментальная реальность.

Здесь живет мысль Достоевского. Его мир как космос. Мир в мире миров.





Эстетическая реальность.

Здесь живут тексты Достоевского, его романы. Они подвергаются разного рода исследованиям. Текст – объект для анализа. Здесь осуществляется объективное исследование текстов. И здесь исследователи делают вывод, что с точки зрения лексического запаса язык Достоевского беден, его словарь – это словарь среднего мещанина XIX века.

Эмпирическая реальность.

Здесь жил Федор Михайлович Достоевский с 1821 по 1881 г. как реальное физическое лицо*.

На разных уровнях пребывает разная реальность, живущая по своим законам. В то же время произведение личности не имеет своего этажа, оно живет на разных уровнях, оно трансгранично и переходно, оно плавится и переформируется, кочуя с этажа на этаж. Нельзя сказать, на каком этаже живет произведение, то есть личность. На нее эмпирически не укажешь пальцем, ее нельзя отождествить с текстом. Ее нельзя описать объективным методом, ее

* В поэтике и лингвистике есть подобный опыт выделения разных уровней восприятия художественных текстов. Например, исследователь Ю.В. Шатин разводит три уровня восприятия художественного текста – лингвистический, поэтический и уровень метаязыка. На первом уровне воспринимается собственно семантическая информация – кто и что делал. Был ли Пьер Безухов масоном и что было с Татьяной Лариной после того, как закончился роман? На этом уровне читатель воспринимает некую объективную информацию, воспринимает художественный текст как иллюстрацию, как картинку об объективной реальности. На нашем языке это первая схема мимезиса. Здесь текст – путеводитель, энциклопедия. На втором уровне работает уже поэтический язык. Он несет эстетическую информацию. Здесь автор и читатель переживают катарсис, сопереживают героям, их судьбам, хотя и понимают, что они вымышлены. На третьем уровне, уровне метаязыка, текст является носителем художественной информации. Здесь выявляется уникальность этого текста в его форме. Например, «Евгений Онегин» – уже не энциклопедия русской жизни, а уникальное произведение, написанное на основе онегинской строфы.





нельзя проинтерпретировать дополнительными смыслами. Всякий раз оно ускользает как ящерица, оставляя в руках охотника кончик хвоста.

Поэтому единственное, что можно показать, – это старый символ, лабиринт, который связывает в узел все уровни, перемешивает и все переоформляет.

Но это не тот постмодернистский микс, на котором успели свихнуться концептуалисты и постструктуралисты. Это не пресловутый гипертекст или вертикальное письмо, это не просто смесь жанров и видов. Речь идет не о гибридизации. Не это является телосом автопоэзиса. Цель его – преобразование своей исходной природы и рождение в себе нового героя, формирование на себе новой архитектуры личности, позволяющей выходить в иной горизонт бытия и пребывать в нем.

4. *Событийность и переходность*. Коль скоро преобразование автора, его собственная переплавка становится ведущим процессом, то событие перехода и транзита становится его постоянным состоянием.

Но что является двигателем, мотором перехода? С.С. Хоружий говорит об «онтодвигателе» как ключевой характеристике духовных практик. Последние осуществляются ради онтологически значимых целей. Без такого рода целей практика превращается в некий тренинг, психотехнику. Автопоэзис в этом смысле сродни духовной практике, которая понимается как «сознательное, активное действие, ставящее онтологически значимую цель» [31, с. 382].

Чтобы обрести собственное бытие, чтобы соответствовать своему предназначению, соответствовать идее человека, онтологической идее, этот автопоэзис и осуществляется. Написание стихов и прозы выступают здесь как определенная работа, внешне похожая на мимезис и экстазис. Но внутренне, содержательно это действие принципиально иного порядка. Потому не все поэты могут быть





приглашены в собеседники по поводу практики автопоэзиса.

А потому не каждый поэт соответствует этому предназначению. Далеко не каждый ставит перед собой онтологически значимые цели, далеко не каждый ставит себя на онтологический предел, не каждый преодолевает литературность. Не каждый поэт понимает свою поэзию как судьбу. В лучшем случае поэт стремится написать лучше своего собрата. И тогда искусство можно понимать как перекличку авторов со скрытым цитированием*. Но себя, любимого, он все равно любит и лелеет и ничего делать с собой, любимым, не собирается. Не каждый полагает для себя, что поэзия – это судьба.

5. *Преодоление границы между поэзисом и прозаикой.* В автопоэзисе нет разницы между поэзией и прозой. Есть прозаика и поэзис личности, то есть сотворение его личности. Можно и так сказать, что есть собственно поэма, то есть сотворенная личность, а есть текст, след поэзиса. Проза – это движение вперед, сам процесс построения личности, стремление вперед, а поэзия – уже изделие, сделанная форма личности**.

* На этом Х. Блум построил всю свою теорию поэзии [3]. Причина создания произведений выводится им из стремления поэта преодолевать своих предшественников. Вся поэзия строится как борьба последующих с предыдущими, как постоянное влияние кого-то одного на кого-то другого.

** Слова поэзия и проза потеряли свои первоначальные смыслы. В античности разницы между ними не было. Prosa (propsa) (лат.) показывает направление, обращенность движения прямо, вперед, от pro-versa (в отличие от versus, обращенный назад). Prorsus (pro-versus) означает наречие вперед, прямо, совершенно, решительно. Была даже богиня Prorsa, богиня правильных родов. В отличие от этого versus означает стих, указывает направление, между, борозду, линию, строку. Отсюда – вирши. В греческом же ποιήσις означает делание, постройку, творение, произведение, оно производно от ποιέω – делать, производить, творить. Поэзия суть выделявание формы мира из сырого материала.





6. *Преображение*. Магистральным, сквозным метапринципом автопоэзиса в контексте сказанного выше становится принцип преобразования или если не на русском языке – трансформации. В силу действия онтодвигателя поэт не пишет сочинилки. Он пишет, сооружая трансформы своего нового культурного тела, тела личности. Колымские рассказы и тетради Шаламова – не рассказы сами по себе, не просто изобретение литературное. Они суть его культурные протезы, культурные костыли, становящиеся новыми «функциональными органами» и позволяющие осуществлять культурные практики.

И один Бог знает, где здесь граница, предел – чтобы не впасть в ересь графоманства и псевдосочинительства, в литературную богему. Поэт богемы – такой же антропоидный урод, что и человек-недоделка, «недотыкомка». Последний – как обгрызанное яблоко, земной огрызок, обрубок, другой – богемный, сверхпеределанный, сверхуделанный, захлебывающийся своими поэзами-позами трансформер, органами-частями тела которого являются только не железяки и микропроцессоры, а нагромождения текстов, тропов, метафор, становящихся живым гробиком для когда-то живого существа, однажды пытавшегося что-то такое сотворить и прославиться.

Автопоэзис – не трансформация для сооружения трансформера, а преобразование для очищения, чистого, почти воздушного образа-лица, чтобы быть как бы вровень с миром, стать его травинкой, былинкой мира. Поэтическое преобразование суть не нагромождение форм, а наоборот такое ваяние формы, которое делает тебя еще более прозрачным, чистым, не перегруженным материалом, дает чистоту и легкость дыхания.

Поэтому поэзис собственно требует освобождения от материала, которым ты захлебываешься, память которого гнетет. Шаламовский пример – пример такого очищения, антикатарсического, эпистрофического очищения-преобразования.





Попробуем сконфигурировать сказанное и показать разницу между названными тремя моделями в сводной таблице.

№	Модель	Цель, ради которой создается произведение	Основная практика	Критерий искусства (художественности)	Основной антропологический процесс, сопровождающий творение
1.	Мимезис	Постижение правды мира	Воспроизводство мира	Достоверность, соответствие миру	Катарсис
2.	Экстазис	Предъявление правды своего Я	Самовыражение Я через порождение текстов	Порождение новых текстов, смыслов и значений	Исступление, выход из себя и приобщение к более широкому горизонту
3.	Автопоэзис	Онтологическое восхождение	Творение личности	Правда преобразования индивида и формирования личности	Преображение, преодоление первой природы

Заочная беседа

Смотрим в качестве иллюстрации пример того, какие ключевые категории и модели предлагались другими авторами в качестве средств анализа поэтики художественного произведения, стремясь постичь антропологическую природу искусства.

Л.С. Выготский: от автопоэзиса к мимезису. Искусство как катарсис.

Интересно, что в дипломной работе Л.С. Выготского о Гамлете, написанной в 1915 году скорее не как трактат, а как художественное произведение, доминирует оптика, которая довлеет скорее к автопоэтической схеме поэтики, нежели к миметической*.

* Так же считает и А.А. Пузырей. В одной из своих работ он разводит психологию секрета и психологию тайны. В первой человек понятен, постижим. К нему надо подобрать ключик и с ним будет все





В этой работе 19-летнего философа главное – тема борьбы двух Гамлетов, дня и ночи, Гамлета сильного и мудрого и Гамлета слабого, страшщегося. Причина его страха – в «боязни страны, откуда ни один не возвращался», а точнее, в боязни того, что будет после смерти. А после смерти бывает вторая смерть. Что такое смерть после смерти? Беспмятство. Забвение. Когда человека забывают сразу после того, как он умер. Или забывают уже тогда, когда он еще физически жив, но как бы уже и не живет. Заросшая могила – страшный знак забвения. Потому Гамлет боролся не с Лаэртом, не с Клавдием, а с тем страхом, который сковывает его члены и все обесмысливает. Потому что если его отца так быстро забыли, то зачем все это? И борьба с ними, своим собственным страхом и собственным забвением, делает историю метафизической, которую играть на сцене почти невозможно. Интригу сыграть можно. Драму положений и заговоров можно изобразить. Но метафизику памяти и забвения сыграть нельзя. Про это – молчание.

Но после 1915 года, когда был закончен трактат о Гамлете, случился страшный Октябрь. И в 1925 году уже в «Психологии искусства» Выготский пишет по-другому. Он пытается выстроить новую науку переделки людей, новую психо-

понятно, его секрет будет разгадан. По симптомам можно разгадать болезнь и предложить средства исцеления. Фактически здесь человек становится объектом для манипуляций. Во второй психологии человек никогда не понятен до конца, он остается тайной, всегда открытой проблемой. Пузырей полагает, что в трактате о Гамлете Выготский находился на позициях психологии тайны или майевтики, а в 20-х годах и особенно в работе по психологии эмоций перешел на позиции психологии секрета [22]. В своих поздних рукописях В. Шаламов фактически сам открыл тот же закон психологии тайны. Он делает вывод, что «человек не знает себя», «жизнь человека это открытие самого себя – с первого дня до последнего дня своей жизни». Это обусловлено тем, что дно человеческой души не имеет предела и что добро и зло не знают границ. И лагерь открывает человека все более и более. Нет пределов злу и нет пределов добру [11].





логию развития, построенную на марксизме. И метафизика уходит. Она уходит из внешнего плана далеко вовнутрь*.

И Выготский строит теорию катарсиса, модель, по которой можно описать произведение. Эта модель основана на встрече и взаимном уничтожении двух переживаний – переживания от формы и переживания от содержания. По содержанию, например, герой гибнет. Но читатель переживает иное чувство, чувство облегчения и легкого дыхания. Такой вывод делает Выготский, анализируя рассказ И.Бунина «Легкое дыхание». Также и при восприятии гибели Гамлета. Герой гибнет. Но у нас нет чувства безысходности. Зритель испытывает чувство надежды на обновление, на то, что наступает новый день, день просветления.

Эта диалектика чувства достигается построением фабулы, структуры повествования. Несмотря на то, что герой (разумеется, вымышленный) гибнет, мы не плачем, но не потому что он вымышленный, а потому что такова структура художественного повествования**.

Но, заметим, вся теоретическая конструкция Выготского остается в рамках модели мимезиса. Он ставил перед собой задачу в 1925 году строить новую психологию, которая служила бы новым задачам – формированию нового человека. Метафизика дипломной работы ушла на второй план, на нелегальное положение, в скрытые цитаты, эпиграфы, черновики. Она

* Тема Выготского и его вклада в мировую антропологию, переклички неслиянных голосов в третьем славянском ренессансе настолько огромна, что мы не будем ее раскрывать здесь специально. Сошлемся на наши работы и работы других авторов [24].

** По той же логике построен, например, «Эдип-царь», повествование в котором начинается не с начала мифа, когда Лаию боги предсказали страшную судьбу, а с момента, когда уже Эдип, будучи царем, посылает Креонта к Аполлону испросить судьбу города. Собственно сама драма начинается с конца. И рассказывая ее, Софокл как бы раскрывает нам глаза на происходящее. И с нами прозревает и главный герой, узнающий постепенно всю страшную правду. Здесь показан классический пример конфликта сюжета и фабулы, и на их взаимном уничтожении рождается эстетическая реакция.





сильно была замешана на идее автопоэзиса, поскольку ключевая проблема Гамлета в этой работе понималась как проблема преодоления, перебарывания себя, преобразования героя, управления им своим поведением через управление страхом.

Но трагизм ситуации героя в том, считал молодой Выготский, что и мир исправить нельзя, и самому «исправиться нельзя, гибельное, катастрофическое нарастает, оно неотвратимо... и будет еще хуже» [6, с. 440]. Трагизм как раз в этом – в готовности героя («Я готов» – фраза Гамлета и слова Выготского перед смертью в 1934 году), но и в невозможности изменить катастрофичность ситуации.

И, несмотря на то, что второе рождение вроде уже состоялось, но гибель героя неотвратима. Гамлет в поединке с Лаэртом и Гамлет в начале трагедии – два разных существа, но он все же понимает, что все уже предопределено и ему суждено погибнуть.

Для Выготского в этом смысле в его этюде важен религиозный мотив, тема мифа как «мистической реальности», которую Выготский и пытался представить*. Именно «миф трагедии Гамлета как религиозная истина, раскрытая в художественном произведении», анализировал Выготский [6, с. 348].

В этом – правда гения Выготского. Нельзя было постигать миф Гамлета средствами языка модели мимезиса.

Из современных авторов, взявших модель мимезиса за основу, можно назвать В.А. Подорогу, который поставил перед собой задачу – «проследить становление идеи произведения (литературного)» [21, с. 9] на материале другой литературы, экспериментальной, литературы Достоевского, Гоголя, Платонова и др.

В.А. Подорога также напоминает классический принцип мимезиса, предлагая рассмотреть литературу в широ-

* Выготский предполагал продолжить свою работу, рассматривая этюд лишь как начало дальнейшей большой работы, в которой бы он специально рассмотрел религиозную тему [6, с. 356]. Но война и революция изменила все планы.





ком смысле как феномен подражания на основе принципов правдоподобия. Последнее возможно, с его точки зрения, в трех смыслах, то есть в своих материалах по антропологии литературы он выделяет три типа мимезиса.

Мимезис внешний. Собственно подражание внешнему миру. В литературном тексте сообщается нечто о реальном мире, и автор стремится быть максимально реалистическим рассказчиком, рассказывает, как это было на самом деле. У нас это называется первой схемой мимезиса. Но при этом почему-то Подорога вносит сюда и принцип театрализации жизни, о котором писал и Лотман, описывавший в свое время жизнь декабристов, стиль жизни, выстроенный ими по законам художественного произведения и связанный с этим феномен художественного предсказания реальных событий*.

* В работе «Декабрист в повседневной жизни» Ю.М. Лотман замечательно показал стиль жизни той группы дворянского общества, которая, будучи переполненной романтическими идеалами, выстраивала свой повседневный образ жизни под влиянием любимых романтических художественных произведений [18]. Жизнь строилась не изнутри самой себя, а от внешнего влияния того, что прочитал. Это было возможным именно в силу крайней неудовлетворенности той социальности, которая окружала декабристов. Жизнь не просто исправлялась, она окрашивалась, театрализовывалась. Но, смею заметить, этот принцип вовсе нельзя назвать мимезисом в собственном смысле. Декабристы не подражали действительности, они перестраивали ее по законам романтических идеалов, описанных в манифестах романтиков. Разумеется, если жизнь строится по законам художественного произведения, то она и сценируется согласно его схемам. По логике известного произведения человек предсказывает или сценирует свою жизнь вплоть до представления о том, как он умрет. Можно, например, допустить, что и упомянутый нами Выготский предсказал свою жизнь своим Гамлетом – вплоть до текстуального совпадения. Фактически о своей готовности говорит Гамлет в финале трагедии. Об этом говорит молодой Выготский в дипломе 1915 года. Эти же слова Выготский произнес в июне 1934 года, в день смерти. И томик Шекспира с Гамлетом он взял с собой, когда его увезли в больницу с очередным приступом в последний путь.





Мимезис внутрипроизводенческий. Согласно ему произведение рассматривается как самостоятельное, как некая замкнутая, довлеющая себе монада Лейбница, имеющая свои законы, свою структуру, которую можно исследовать в особой оптике и выводить законы ее саморазвертывания. И тогда мы говорим о разных мирах литературных, о мирах художественных.

Третий тип, *мимезис межпроизводенческий.* Это такие отношения, в которые вступают различные художественные миры, в отношения переклички, цитирования, подражания друг другу (плагиат, копирование, передразнивание, пародия и проч.).

Думаю, что и второй, и третий типы мимезиса настолько внутренне противоречат самому понятию мимезиса, что это требует не просто замены понятия, но и изменения регистра разговора. Например, Х. Блум вообще рассматривал третий тип как ключевой в законах развития искусства, согласно которым поэт пишет стихи прежде всего и именно потому, что хочет написать лучше, чем его собрат по перу. И это уже не мимезис. И не автопоэзис. Это то самое чистое искусство, создание которого дает автору неизъяснимое наслаждение, ради которого он забывает реальность и всех остальных. Собственно сам художественный вымысел становится самоцелью, точнее целью, ради того, чтобы переписать, перещеголять другого. Эта поэтическая агонистика превращается в главный принцип поэзиса.

Но важно еще и то, как Подорога понимает работу антрополога. В чем заключается метод его как антрополога, выясняющего законы развития произведения, выстраивающего некую антропологию литературы?

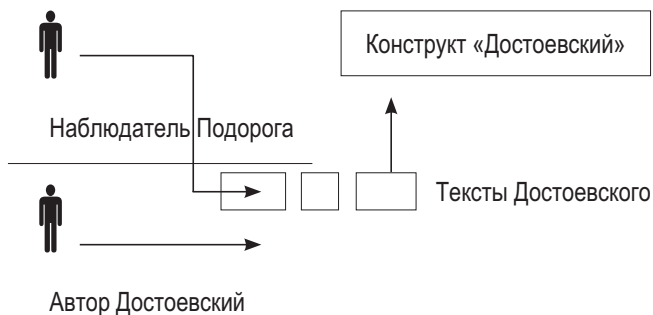
Так вот, выясняется, что работу антрополога литературы он понимает так же, как понимал антропологию Леви-Стросс. Для Подороги антрополог сродни наблюдателю, который наблюдает за явлениями, событиями извне, внимательно и терпеливо, как наблюдал Леви-Стросс за жизнью племени, ведя дневники. Антрополог ведет наблюде-





ние за туземцами, описывает их повседневную жизнь, пытаясь быть максимально правдивым, не внося ничего своего в эти протоколы.

Антрополог у Подороги ведет также наблюдения за литературой, и он должен освободиться от мифа «Достоевский» или «Гоголь» и быть открытым чистому наблюдению за архивами текстов, пытаясь реконструировать, воссоздать конструкт произведения «Достоевский» с его ключевой авторской идеей.



Антрополог как наблюдатель должен быть максимально объективным, быть чистым наблюдателем. И чтобы быть объективным, он должен оттачивать свое наблюдение, технику наблюдения и понимания того, что наблюдает, совершенствовать технику понимания наблюдаемых текстов, которые для него лишь «документы, архивы и коллекции» со снятым ореолом гениальности автора, будь то Достоевский или какой-нибудь Чебутыкин, без намека на символы памяти «великой русской литературы».

В. Подорога ставит себя на позицию такого этнографа-наблюдателя с целью проникновения без каких-либо интерпретаций, поскольку для него «первична не интерпретация, а конструкция, состав и расположение элементов произведения» [2, с.16].

Уместно спросить – при чем тут антропология? Точнее, если мягче, может просто поставить знак равенства между антропологией Леви-Стросса и Подороги и зафиксиро-





вать их позицию как наблюдателей, для которых повседневная жизнь туземцев и поведение персонажей романов Достоевского – одни и те же по природе тексты, которые необходимо описывать и выстраивать по этому поводу некий конструкт, стремясь к чистому включенному наблюдению? Именно конструкт у Подороги является произведением, и он пытается проследить за становлением идеи произведения на материале текстов как архивов, записей.

Но что при этом происходит с наблюдателем? И что происходит с автором текста, создавшего его? Непонятно.

Экстаз и пафос С.М. Эйзенштейна.

В архиве друга и единомышленника Льва Выготского, Сергея Эйзенштейна, была обнаружена Н.Клейманом беловая рукопись «Психологии искусства». Это поразительно. По ней работа потом была издана и переиздана. Но режиссер и философ выбирал иные акценты, нежели философ и психолог.

Известно, что Эйзенштейн пытался не только дать теоретическое обоснование своим фильмам, но и построить здание теории кино и в целом теории искусства, введя в оборот (пожалуй один из первых в отечественной и мировой литературе XX века) подзабытые понятия пафоса, экстаза. Работа М. Элиаде о шаманизме, в которых тот описывает экстатические техники шаманов, появится лишь в 1946 году [46]. А Эйзенштейн в своих работах, оставшихся при его жизни неопубликованными («Неравнодушная природа», «Монтаж» и, особенно, «Метод или Grundproblem») в 30–40-е годы описывает природу художественного действия и восприятия кино как текста, как раз используя сознательно понятие экстаза, опираясь при этом на художественную практику в искусстве (творчество Пиранези, картины Эль Греко и др.), а также на духовные упражнения Игнатия Лойолы.

Но прежде чем вводить понятия экстаза, Эйзенштейн пытался описать тайну воздействия на зрителя своего





фильма «Броненосец Потемкин». И не только его начитанность, образованность, знание Канта и многих других вывели его на понятие органического. Мы далеко уйдем от темы разговора, наша работа не является работой по эстетике и истории искусства, но все же ряд замечаний сделаем.

Эйзенштейн анализировал свой фильм по законам античной пятиактной трагедии [42, с. 46]. Произведение для него органично, если строится по законам органического в природе, то есть на соразмерности частей и целого и на формировании в связи с этим целостности феномена (природного или художественного).

В этой структуре фильма в конце третьей части (то есть разделяющей его на отношение 2:3) на сером небе реет цветной красный флаг (в черно-белом фильме), в силу чего зритель переживает состояние пафоса, приподнятости. Пафос – состояние, которое позволяет человеку выйти из себя, изжив боль утраты, трагизм происходящего.

Флаг реет в ключевом месте по содержанию в конце части «Мертвый вызывает», после похорон матроса Вакуленчука, после митинга по поводу его похорон.

Эйзенштейн обосновывает идею органического строения произведения, ссылаясь на идею золотого сечения (как наиболее совершенный математический образ единства целого и его частей) [42, с. 50–53] и на то, что в изобразительном искусстве эта идея уже использовалась для того, чтобы изобразить главный пункт и показать неизобразимое или озвучить неозвученное. В пример он берет картину Сурикова «Боярыня Морозова», которая в своей геометрии делится на три части: правая часть – у конца саней, на которых везут боярыню и у которых изображены персты юродивого. Центральная часть – между голосом боярыни и перстами юродивого. И левая часть – в месте голоса боярыни, то есть месте, которое на картине не слышно, но является главным. Суриков изобразил неизобразимое – голос боярыни, то есть голос раскольницы, поскольку она призывала словом. И это место звучащего голоса, крика боярыни, становится главной точкой картины.





Также и у Эйзенштейна. Флаг в фильме реет в месте, ключевом для композиции фильма. Он взывает, мертвый взывает. И немой фильм начинает как бы говорить, он обретает голос благодаря изобразительному средству. Тем самым фильм становится патетическим, то есть патос, переживание и изживание гибели героя, классическое чувство в трагедии дает возможность осуществить выход за рамки изобразительного в рамки выразительного и слышимого, из одного состояния в другое. Эйзенштейн пишет, что происходит переход, выход от клеточки организма броненосца к организму броненосца в целом, от клеточки организма флота – к организму флота в целом – таким путем летит революционное чувство братства [Там же, с. 47]. Органичность флота, зарождающаяся в ячейке внутри фильма, не только идет, ширясь сквозь фильм, но и выходит далеко за его пределы [Там же, с. 47–48].

Пафосное произведение – такое, которое должно соблюдать принцип постоянного «выхода из себя» (собственно экстаза), перехода в иное состояние [Там же, с. 61].

Есть в аналитике Эйзенштейна излишне патетические ноты и стремление показать диалектику революции, излишнее стремление обосновать неизбежность развития и закономерность падения царского режима, этакая экстатическая эстетика революции. И как следствие – излишний искусственный социологизм и механицистское соединение трудно соединимых вещей, и стремление задним числом оправдать законы восприятия «Потемкина».

Тем не менее надо признать, что на примере «Броненосца Потемкин», картин Сурикова, Эль Греко, архитектуры Пиранези и других Эйзенштейн пытался вывести законы тех художественных феноменов, которые действительно можно описать как те, которые построены по модели экстаза.

И первые выводы он делает следующие.

Экстазис – это схема, по которой осуществляется выход:





- из предметного мира (плана материала) в образный ряд,
- из области изобразительной – в область неизобразительную,
- из образного мира – в мир понятийный.

«Главное условие, на котором строятся все патетические произведения, – пишет Эйзенштейн, – это экстатическое состояние всех элементов произведения, состояние, предполагающее непрерывный скачковый переход из количества в качество» [42, с. 199]*. Содержание произведения при этом может быть разным, но принципы, по которым строятся все шедевры, едины. И эти шедевры невозможно создать без одержимости автора, художника [Там же, с. 201–202].

Состояние одержимости, экстаза Эйзенштейн также изучал на примере молитв Игнатия Лойолы. Он случайно наткнулся в Мексике на «Духовные упражнения» Игнатия Лойолы, и они его захватили. Через одержимого художника это состояние одержимости оформляется в произведение, которое тоже становится «одержимым», пафосным [Там же, с. 200]. Через живое сопереживание этого произведения зритель тоже становится одержимым.

Общее у них то, что характерно для экстаза – состояние восхождения к первоначалам, переход, обратный эволюционному процессу. Эйзенштейн не говорит здесь об эпистрофе, мифе о вечном возвращении, на который опирается М.Элиаде. Но смысл остается тот же. В молитве экстастик переживает восхождение к образу Бога, в искусстве экста-

* Эта цитата показывает излишний механицизм, искусственность притягивания марксоидной идеологии к тайнам искусства, но что характерно – Эйзен в марксизм верил. Несмотря на борьбу с вождем и на то, что фильмы завершались часто запретом, он верил во всесильное учение о революции и читал своим студентам во ВГИКе лекции по диалектическому материализму. Поразительное соседство глубокого ума, широчайшей эрудиции и идеологической сервильности художника. Это сравнимо с тем, что переживал и Маяковский: «я с небес поэзии срываюсь в коммунизм, потому что мне нет без него любви».





тик переживает постижение художественного образа. Экстатик в молитве при этом приобщается к Богу, который вне его, экстатик в искусстве приобщается к ритмам вселенной, частичкой которой он является. Вселенная тем самым поселяется в нем. Он – ее органическая часть [Там же, с. 208].

Это включение части в целое – принципиальный момент, который надо выделить у Эйзенштейна. Экстазис понимается тем самым как подключение части к целому через ритм целого, то есть через подключение к ритму целого. Проблематике ритма Эйзенштейн также уделял много внимания. С чувства ритма в принципе начинается всякое художественное событие, действие, феномен. Поэт пишет стихи ногами, вышагивает их*. И будучи частью целого, поэт пытается этот ритм нащупать и схватить, воплощая его в своей поэтической форме.

Эйзенштейн специально анализирует упражнения Лойолы, делает их перевод, цитирует, показывая, что это своего рода «психическая гимнастика», которая приводит верующего в экстаз, что это «есть любопытный этап сильнейших чувственных потрясений, через которые должен проходить упражняющийся» [43, с. 156–157].

Эту поэтику экстаза, точнее некий метод, распространяющийся им на все искусство и разные культурные практики (в мифологическом ритуале, в молитве, в художественном творчестве), Эйзенштейн называл «ритмическим или психическим барабаном», по аналогии с ритуалом, который совершался племенем Ву Ду, который режиссер описывал в рукописях Метода [43, с. 183–187].

Целью этих изысканий у Эйзенштейна было стремление выявить родовые законы искусства, причем наиболее выпукло, с его точки зрения, они проявились в кинемато-

* В силу недостатка места отметим, что идея здесь проста. Форма начинает выстраиваться через схватывание ее ритма. А ритм, то есть *ρυθμος*, и есть органика строя, соразмерность частей, выстраиваемых во времени в некое целое. Ритм – пространственная форма, развернутая во времени.





графе: «Кинематограф действительно в наиболее чистом виде оперирует тем феноменом, который мы здесь разбили (метод чувственного подъема, собственно экстазис – С.С.) ... И оказывается, что кинематограф по собственной своей чисто технической природе устроен так, что чисто механически работает на искусственное предрасположение зрителя к чувственному мышлению» [43, с. 183].

Отмечу здесь, что выделение техник экстаза у Эйзенштейна носит скорее чисто методический, технический характер. Экстазис интересует Эйзенштейна как режиссера, строящего монтаж кадров и стремящегося достичь максимального эффекта воздействия на зрителя, но при этом сугубо идеологическим замесом – воздействия целевого, определенного, воздействия определенных идей – красный флаг, революция и проч.

В этом плане аналитика Эйзенштейна хоть и удивительная для своего времени, но все же идеологически ангажирована. Он был тоталитарным художником и мыслителем в тоталитарном обществе и снимал тоталитарное кино. А экстазис он лишь использовал как прием, как технику, а не как духовное упражнение.

Для меня же важно то, что экстазис – не просто форма одержимости и выхода. Экстазис – практика выхода из себя в пространство целого через приобщение и ухватывание ритма существования целого. И тогда поэт (в широком смысле) начинает быть созвучным времени. Его голос начинает звучать. Экстазис на этом языке означает подключение к ритму целого, внешне выступающее как выход из себя. Этот внешний план часто и выделяют для характеристики экстаза. Существо же его глубже, содержательнее – оно означает вслушивание в ритм-гул целого космоса, подключение к этому ритму и подбор на этом подключении своего ритма, созвучия. Тогда и возможна полифония. Тогда художник становится созвучен времени. Он ловит гул-ритм времени.

И самого Эйзенштейна безусловно можно назвать экстатиком, и его фильмы экстатичными. Их отличие от ми-





метических произведений состоит как раз в том, что они строятся на энергии не только переживания и очищения от страстей (как в мимезисе античной трагедии и русском психологическом романе*), но на энергии выхода из одной части в более широкий горизонт целого, из одной реальности в другую через подключение к ритму целого, то есть через соотнесение себя к соразмерности и сообразности структуры целого, подключение к архитектонике целого, как сказал бы М.М. Бахтин.

Поэт в культуре

Итак, автопоэзис – не подражание некоей реальности и не описание психологических переживаний и томлений, не само по себе исступление и порыв, не мимезис и не экстазис. Последние могут сопровождать автопоэзис в качестве параллельных техник, смыслов и некоего опыта. Автопоэзис вбирает в себя эти миметические и экстатические опыты, перемалывая и превращая самого автора, человека, в открытую проблему. Это создание каждый раз нового мира, и мир понимается как мир миров, в котором звучат неслиянные голоса, но имеющие возможность быть услышанными друг другом.

Но почему поэт для меня важнее? Почему для разговора о тайне автопоэзиса и в целом природе художественных практик как практик преображения надо избирать в себе-седники поэта? Прежде всего потому, что поэт и автопоэзис – одного культурного этимона, поэзия в ее вершинах сохраняет свое культурное предназначение.

В свое время В.Н. Топоров (как ранее и все его авторитетные предшественники, включая Платона) выделил три

* Романы Достоевского будут здесь исключением, они скорее экстатичны в силу разорванности и раздираемости его героев-идеологов, в отличие от романов Толстого, которые построены по схемам мимезиса и катарсиса.





фигуры идентичности, три культурные позиции, которые прежде всего выполняют функцию культурной медиации, в процессе которой происходит духовное преображение героя. Это фигуры царя, священника и поэта [29].

Они выполняли роль демиургов, повторяющих на себе посредством духовных практик опыт нового рождения мира, преображения Хаоса в Космос.

В.Н. Топоров наделял поэта важными культурными задачами, позволяющими ему совершать на себе главную работу – перерождение себя и через это – пересоздание мира.

Прежде всего поэт – носитель божественной онтологической памяти, памяти мира, он хранитель начала и тайны рождения, мифохранитель*.

Поэтому он несет на себе функцию передачи духовной традиции, он сказитель, доносит до потомков песню о рождении мира. Как ранее Гомер и вещий Боян пели песню о времени Оном.

С этими задачами связана и другая – задача по устроению мира. Поэт – устроитель мира, строитель, архитектор. Он рождает мир из стихий-слов так же, как строит корабль кораблестроитель. Оба несут на себе функцию архитекторов, строя архитектон корабля, мира и дома.

И одновременно поэт становится героем порождения мира, его жертвователем и жертвой. Он отдает себя в жертву в качестве гаранта спасения мира.

Как Орфей спускался в царство мертвых и потом возвращался обратно и был растерзан вакханками, подосланными Дионисом, – так поэт спускается и поднимается и оказывается растерзанным «веком-волкодавом». Образ Орфея стал символом поэзиса.

* Тайна метаморфоза Выготского, которую мы отметили выше, наверное, в том и заключается, что в трактате о Гамлете он был поэтом, пишущим о поэте Гамлете. Затем в 20-годы на первое место в его работе выходит другая фигура – фигура ученого-естествоиспытателя. И автопоэзис сменяется научным исследованием-описанием.





Собственно поэт выполняет тем самым сугубо антропологическую работу – работу по рождению мира человеческого из хаоса. Мир рождается как поэзис и через поэзис, и это и есть исходная задача собственно человека. Человек онтологически рожден как поэт. И первым творцом и дарителем имен был Адам: «и нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым» (Быт. 2, 20).

И посредством поэта мир начинает говорить, через него мир обретает голоса. Это главная тема у И. Бродского и У.Х. Одена: поэт – орудие языка. Точнее, он – орган языка, живой орган, органон.

«Поэт становится, – говорит Топоров, – “родоначальником новой культурной традиции, ее учредителем и гарантом”, суть которой в преобразовании прежнего косного и хаотического мира в мир динамической организации, где только риск, подвиг, поиск могут принести успех. Поэт по идее и является создателем этого нового способа существования. Он – автор “основного мифа”, и его герой-жертва и герой-победитель, субъект и объект текста, жертвующий (жрец) и жертвуемый (жертва), вина и искупление, одним словом – Творец и тварь» [29, с. 23].

Но где поэт берет слово, чтобы дать его миру? Он его не берет. Слово готовое не лежит на поверхности. Поэт совершает опыт преображения и на себе самом формирует новый функциональный орган, органон личности, ко-



В. Шаламов – студент Московского университета. Середина 1920-х гг.





торый позволяет не просто выдержать пустоту Ничто и абсурд хаоса, но и выделать мир, то есть дать ему лицо, оформить его.

Этим отличается собственно поэтическая работа от философской и религиозной практики: выделка лица мира, его образа. Поэт оформляет, доводит форму мира до готовой линии. До образа. Религиозный опыт ставит человека в ситуацию максимальной проблематизации, в которой человек сам становится открытой неразрешимой проблемой, толкающей его на покаяние. Философский опыт дает человеку опыт авторского мышления от первого лица, осмысления этого опыта покаяния и собственной проблематизации. А поэтический опыт оформляет практику преображения в форму, в линию, в рисунок, который проступает через пелену небытия и оседает, отпечатывается в складках мира*.

Теперь призовем в свидетели на этом страшном суде гибели и возрождения мира одного из главных свидетелей и собеседников – Варлама Шаламова.

Но придется помнить, что беседа не будет комфортной, приятной, в уютном кресле, за чашкой кофе, с сигареткой.

Неистовый Варлам не даст покоя, не позволит с холодным сердцем и умным видом разбирать страшные свидетельства, фиксировать их, роясь почти цинично в этих антропологических архивах.

Мертвые взывают! И пепел их стучит в сердце.

* Этот разговор о соотношении религиозного, философского и художественного опытов требует отдельного места и времени. Пока же сошлемся на утверждение В.В.Бибихина, который считал, что необходимо говорить о единстве религиозного и философского опыта, которое оказалось разорванным. Религиозный опыт нуждается в философском прояснении этого опыта, равно как и философский опыт без религиозного опыта теряет почву под собой [2]. О различии религиозного опыта откровения, философского мышления от первого лица и поэтического оформления мира говорится также и в нашей работе [24].





Ведению этого неуспокоенного, но, надо думать, осмысленного разговора-дискурса, в котором преодолеваются крайности оценок, мешают некоторые обстоятельства. На них стоит остановиться отдельно.

Первое. В. Шаламов в сущности уже все сказал. Он сказал главное – что есть поэзис и что такое делает поэт. И именно на языке страшного опыта ГУЛАГа. В своих письмах, эссе, самими рассказами и стихами он показал, буквально предъявил свое свидетельство. И что называется *sapient sat*. Зачем повторять? Но почему-то хочется проговорить и понять – что и как он сказал.

Второе. Пепел погибших в ГУЛАГе стучит в сердце. Тот ГУЛАГ в душе, который и был-то совсем недавно. Сталин умер вчера, как сказал М.Я. Гефтер. Но ГУЛАГ не ушел никуда. Он в наших душах. Он не уходит. И сам живой материал, то есть ГУЛАГ как главный герой его поэзиса, мешает, то есть провоцирует скатиться в нравоучение, в мораль, в поиски новой религии или, наоборот, провоцирует на новое менторство, новое учительство, новое пророчество. Есть риск скатиться к Солженицыну, который тоже писал стихи, множество стихов. Но писал и свою публицистику, превращая ее в новую религию. Есть риск скатиться в борь-



Фото из следственного дела.
1937 г.





бу, в новое диссидентство, превращая эту борьбу в личный капитал, объявляя себя новым пророком, новым радетелем за нужды и боли народа.

Но сам опыт, пусть и самый страшный, опыт ГУЛАГа, в тебе еще не рождает поэта. Миллионы прошли ГУЛАГ, но Шаламов – один.

Третье. ГУЛАГ уничтожал всякую антропологию. В нем совершалось полное обесчеловечивание человека, это был ужасный рык НИЧТО, в котором уже ничего не слышно и не видно.

«Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух божий носился над водою» (Быт. 1, 2).

В своих поздних рукописных откровениях, уже за пределами Колымских рассказов, Варлам откровенно признавался – что он понял в лагере.

На этот вопрос – что я видел и понял в лагере – он ответил с уничтожающим откровением:

«...человек становится зверем через три недели – при тяжелой работе, холоде. Голоде и побоях...

Понял, что дружба, товарищество никогда не зарождается в трудных, по-настоящему трудных – со ставкой жизни – условиях. Дружба зарождается в условиях трудных, но возможных (в больнице, а не в забое)...

Понял, что человек позднее всего хранит чувство злобы. Мяса на голодном человеке хватает только на злобу – к остальному он равнодушен...

Понял, что можно жить злобой...

Понял, почему человек живет не надеждами – надежд никаких не бывает, не волей – какая там воля, а инстинктом, чувством самосохранения – тем же началом, что и дерево, камень, животное...

Убежден, что лагерь – весь – отрицательная школа, даже час провести в нем нельзя – это час растления. Никому никогда ничего положительного лагерь не дал и не мог дать.

На всех – заключенных и вольнонаемных – лагерь действует растлевающе» [41].





Эти обнажающие признания раздевают и снимают все иллюзии гуманитарного разума, считающего до сих пор, что человек спасается культурой. Мы привыкли к этому, мы привыкли под влиянием русской литературы полагать, что человек спасается культурой, что он силен именно ею, литературой, культурой. Но эта литература не знала ГУЛАГа. И теперь мы вынуждены признать, что стихи пишутся не ради спасения человека вообще и никого она не спасает заочно.

Но странное дело, по словам самого Шаламова, она спасала его самого, заучивавшего стихи. Спасает только голос поэта, который смог окаянно принять этот вызов и заявить себя, свой голос. Это само по себе настолько откровенно и поразительно, что все библиотеки мира валяются с полок в пропасть. Все опыты мира идут в утиль, в архив. Потому что ничто и никто не объяснит тайну выживания в НИЧТО и рождения поэта из НИЧТО.

В. Шаламов вспоминал про то, когда после нескольких лет работы в забое его руки, привыкшие к кайлу, привыкали к карандашу. Про то, как кровавые, гнойные, много раз отмороженные пальцы, берут карандаш и на чистом листе бумаги карябают слово, именно карябают, как гвоздем по камню. Новый каменный век. Доходяга в 48 кг весом, еле выживший, с гнойными негнувшимися пальцами, карябает слово на листе. Никакое стиховедение это не объяснит.

Но попытаемся прислушаться к его гулкому голосу. Голосу, который вступает в открытый спор не только со временем, но и со своими современниками, пытавшимися также засвидетельствовать это время – с Пастернаком, Солженицыным.

Варлам Шаламов:

поэтический манифест

Для начала пометим некоторые принципиальные для дальнейшего разговора пункты поэтического манифеста Варлама Шаламова. Это важные реперы, вехи, на кото-





рые опирался он, пока не осознанно, создавая свои рассказы, но затем уже в 70-х годах вполне ясно и четко выразивший их в своих письмах и очерках.

При этом мы должны понимать необходимость адекватного разговора, простого и ясного, на простом языке, разговора о поэзии. Напомню, что данная работа – не академический проект, не научное исследование. И только на языке очерка и можно что-то внятное сказать о поэте. Это понимала и Н.Я. Мандельштам, которая в одном из своих писем Шаламову написала: «Их методами (ОПОЯЗа и Тынянова – С.С.) можно объяснить только искусственно сделанную поэзию и шуточные стихи. Видимо, поэтика может существовать только в ограниченных рамках (ритмы, традиционные формы, исследования стиля эпохи или одного человека). Из всего этого поэзия не выводима. И не понять ее и из истории... Во всех попытках подойти к поэзии хуже всего попытка наукообразного построения... Лучше всего самая обыкновенная публицистика. Это утраченная, но необыкновенно важная вещь» (письмо Н.Я. Мандельштам от 9.08.1967 [39])^{*}.

Сначала – о главном. О сокровенном. О том, что и как понимал он под позицией поэта, под феноменом поэтического видения. Он это называл «поэт изнутри». И хотя писалось это

^{*} Хотя надо помнить, что эссе, очерк не запрещают быть точным и ясным в аналитике. Сам Шаламов было глубоко и всесторонне научно образован, будучи самоучкой. Он самостоятельно штудировал, например, работы Р. Якобсона и М.Бахтина. Он даже был знаком с работами А.Белого по ритмике. Кругозор и эрудиция Шаламова видна в его переписке с Н.Я. Мандельштам, Ю.А. Шрейдером, И.П. Сиротинской. Из его заметок и материалов Шрейдер даже сделал две статьи и пытался их опубликовать в «Трудах по знаковым системам» у Ю.М. Лотмана. Одна из них – «Поэзия – всеобщий язык» – сильно перекликается по идеям и аналитике с позицией Бродского. Сохранилось письмо Шаламова Лотману, в котором первый предлагает ему свои записи по проблеме поэтической интонации, которая, по его мнению, была «вовсе не разработана в нашем литературоведении».





самосознание позже, уже после ГУЛАГа, но все же его искренность не позволяет усомниться в правде слов.

Именно позиция его в жизни как поэта, который с помощью поэзиса и может выжить, не наврать, не скурвиться, задает все остальное в его поэтическом манифесте.

«Поэт – это человек, который написал или заучил тридцать стихотворений. Могут ли эти заученные стихи помочь жить в житейски-обывательском смысле? Нет, именно стихи нарушат связь человека с духовным миром эпохи, с нравственными тре-

бованиями практической жизни, именно стихи не позволят завязать позорные знакомства, за которые человек будет стыдиться потом, именно стихи создадут оптимальные для всякого человека условия одиночества» [37, с. 436].

Он жил и выживал стихами. Но не писал, чтобы рассказать о чем-то социально значимом, как Некрасов. И не обличал, как Белинский. Считать, что «Евгений Онегин» – энциклопедия русской жизни – это «оскорбительно невежественная точка зрения» [35, с. 65]. «Я знать не хотел и не хочу, – писал он позже, – деятелей подпольных кружков с психологией болельщиков футбольных команд. Самоотверженность твердости дали мне именно стихи. Не в прозаическом толковании поэзии, как это делал Белинский – и что считается несчастьем русской поэзии» [37, с. 436].

Он понимал, что его многочисленные стихи в многочисленных тетрадках, написанные простым карандашом,



В. Шаламов.
1956 г.





если и не представляли особой художественной ценности, но они «неотрывны от моего воскресения, от моего преобразования, от моего явления миру» [37, с. 436].

Был у него в ГУЛАГе период в десять лет, когда он пробыл в забое. И не было возможности вообще ни читать, ни писать. Ни одного стиха не было написано. Ни своего, ни чужого. Но чуть появилась возможность на клочках бумаги записать, так этот тифозник в 48 кг стал графоманом. Само выведение букв было чудом, и это удавалось колоссальным усилием, поскольку пальцы, привыкшие к кайлу и несколько раз отмороженные, не гнулись, не держали карандаш.

А в 1951 году, когда написаны были стихи «Камея», Пастернак как поэт ему уже был не нужен, было найдено лицо, свой язык [37, с. 437].

И все, что он пишет и думает о стихах, относится и к прозе. «Я и прозу пишу всю жизнь, и проза выходит на свет по тем же законам, что и стихи [37, с. 438].

Это острое ощущение, самочувствование себя как поэта, своего призвания как органа бытия, мальчика, пишущего 30 стихов и общающегося с Богом, это ощущение и задавало ему остроту чувства правды и, как следствие, – все остальные действия по самоопределению. Все, что я скажу ниже, будет следствием исходного самоопределения Варлама Шаламова как поэта.

И, к слову сказать, позже он с удивлением обнаружил для себя, что в большинстве своем русская литература так себя и не определила. То есть он обнаружил, что русский писатель – «и не писатель вовсе, а или социолог, или статистик, или публицист, или все что угодно, но не внимание к собственной профессии, собственному занятию есть русский писатель» [35, с. 65].

Принцип «после ГУЛАГа»

Шаламов не делал различия между своей поэзией и прозой. Он творил свой поэзис как нераздельное единство своей личности. Попытки специалистов развести разные





поэтики в его творчестве – что он был разный в поэзии и рассказах – мне кажутся искусственными [4; 5].

«Бог умер. Почему же искусство должно жить? Искусство умерло тоже, и никакие силы в мире не воскресят толстовский роман» [35, с. 60]. Писать как Толстой нельзя. Роман умер. «Художественный крах «Доктора Живаго» – это крах жанра. Жанр просто умер» [35, с. 60].

Про человека после ГУЛАГа писать, именно писать, сочинять нельзя. Нет правды. «Человек, переживший войны, революции, пожары Хиросимы, атомную бомбу, предательство и самое главное, венчающее все – позор Колымы и пещей Освенцима, ... не может не подойти иначе к вопросам искусства, чем раньше» [35, с. 60].

Вспоминая наше разведение моделей катарсиса и автотопоезиса, отметим, что и сам Шаламов уже вполне понимал, сознательно дистанцировался от классической эстетической традиции, хотя сделал свои открытия сам: «искусство не облагораживает, не несет никакого “катарсиса” – что ясно после лагерей и Хиросимы» (письмо Шрейдеру от 14.11.1968 г. [38])^{*}.

Важно то, что Шаламов взял на себя удел свидетельства конца старого мира, сделав его своим принципом жизни и смерти. И потому не мог, физически не мог писать так, как раньше все писали. Остальные же его собратья по перу продолжали писать, именно писать. И о ГУЛАГе тоже. Как ранее писали про крестьянский быт, про повседневность город-

^{*} В другом месте тому же корреспонденту Шаламов пишет еще более жестко, развеивая иллюзии, которые еще плодила наша советская интеллигенция 60-х: «После Хиросимы, после самообслуживания в Треблинке и Освенциме, после Колымской и Вишерской лагерьной системы – откуда все Треблинки заимствованы – я не желаю принимать участия в разговорах о победе добра, ограниченности зла и так далее. Человек – существо бесконечно ничтожное, унижительно подлое, трусливое, и деятельность всевозможных футурологов кажется мне ханжеством или спекуляцией, расчетом. Пределы подлости в человеке безграничны» (письмо Шрейдеру от 14.11.1968 г.) [38].





ской мещанской жизни, страдания и любовные страсти, также и продолжали писать про ГУЛАГ, про лагерь. Также фактически и писался «Доктор Живаго». Менялся только предмет. Вчера я пишу о погоде, облаках, рисую пейзажи, сегодня – о страданиях любовных, завтра – о ГУЛАГе. Делаю тонкие наблюдения, умничаю, ищу красивые обороты речи, строю фразу. Но правды нет и быть не может в моих словах.

Вспоминая названные выше схемы катарсиса и экстазиса, мы можем сказать, что именно потому они не подходят в ситуации после Освенцима и ГУЛАГа, что не очищение и наслаждение, получение удовольствия, не выход за пределы значат для «поэта изнутри». Именно своей ненужностью они не годятся. Как не нужен был Христос.

Упомянутый нами Гефтер из историков и философов один из самых адекватных и подходящих культурных соавторов для Шаламова. Он осмысливал ту же ненужность и неадекватность привычных нам схем и мыслей о ситуации после ГУЛАГа. Необходимость себя пересоздать, воспринять свой мир как МИР, а не державу, понималась им онтологически и поэтически.

«Честный патриот Сократ не нужен Афинам, кровью (чужой и своей) тщащимся сохранить свое верховенство среди эллинов. Не нужен – и опасен этим. И Иисус – “не тот мессия”, который нужен. Ненужностью опасен» [9, с.69].

Поэты и пророки отдаются на распятие. На смену катарсису и экстазису – распятие. Это почти циничное занятие – искать распятию адекватную поэтическую форму. Но что делать, когда после ГУЛАГа ничто не подходит, кроме сораспания?

Когда понимаешь, что нечему подражать, некому, незачем, когда видишь, что выходить, вырваться некуда и некуда бежать, идти, не к чему стремиться, остается только даже не остановка, а какое-то метафизическое стояние на ветру Колымы. История здесь повторяется трижды – одна была когда-то в виде трагедии, вторая – недавно – в виде фарса, третья, сейчас, – в виде бессмысленного ужаса и абсурда.





Про гибель героя пишут трагедию, про фарс экстатируют, про абсурд и ужас – писать перестают. Здесь сораспинают.

Правда предела

Нельзя ухватить всю правду о человеке, полноту слова о нем. Русская классическая литература была не до конца правдива.

«Крах ее (русской литературы) гуманистических идей, историческое преступление, приведшее к сталинским лагерям, к печам Освенцима, доказали, что искусство и литература – нуль» [35, с. 61].

Идти до конца, до предела и за пределы. Правда становится нормой искусства.



После лагеря.
Снимок 1956 года.

Необходимо отсекай все лишнее краткостью, правдой слова. Отсекать все то, что может быть названо литературой [34, с. 107].

Учит Солженицына правде. Учит правде Пастернака. В одном из писем Пастернаку он остро и прямо указывает, что речь простых людей у Пастернака – лубочная, что рассказ про детдомовцев – «фальшь и ложь», а «лагерь описан неверно» [20, с. 562].

Правда свидетельства

Что из сказанного о сораспятии выходит как следствие и правило жизни для поэта? Он вынужден сораспять себя и свое слово. Что значит – распять слово? Это значит – перестать любоваться им, строить тропы и метафоры, поды-





скивать красивые гениальные обороты. Строгать и вырезать их, ковать, бить по ним, чтобы искры летели. Со слезами и болью сжигать их, начиная с чистого листа всякий раз.

В силу этого художник, автор, не является и не может быть туристом. Он не наблюдатель, сидящий в автобусе и фотографирующий красоты зарубежного города. Он – сам свидетель, участник, находящийся в центре событий. Он – «участник драмы жизни, участник не в писательском обличье, не в писательской роли» [34, с. 107].

Это принципиальный момент. Во время войны тот же К. Симонов был на фронте в качестве военкора. Он писал статьи о войне, но не был участником событий. Был наблюдателем. Или пример Толстого. Что понимал многотомный наш граф о тайне жизни и смерти, рядясь в рубище крестьянина? Однажды понял. И ушел из Ясной Поляны.

Принцип наготы

Ситуацию «растления ума и сердца» нельзя потому прикрыть, прикрыть буквально. Про это нужно рассказывать, беря наготу как принцип: «...огромному большинству выясняется день ото дня все четче, что можно, оказывается, жить без мяса, без сахара, без одежды, без обуви, а также без чести, без совести, без любви, без долга. Все обнажается, и это последнее обнажение страшно» [20, с. 563]. В абсолютной страшной наготе, жуткой метафизике холода (проверяли плевком – тот замерзал налету на морозе в 55 градусов) нельзя расслабиться, вообще жить, выживать расслабленно. И мыслить нельзя. Потому частые слова в его поэзии – холод, лед, чистота звенящая. Мерзлота.

ГУЛАГ и не может быть теплым, жарким. Он замораживает. Ад поэтому – не жар, не черти на сковородке, а холод, звенящий, мертвящий холод.

Эта тема пронизывает все стихи.

*Я беден, одинок и наг,
Лишен огня.*





Сиреневый полярный мрак
Вокруг меня.

Я доверяю бледной тьме
Мои стихи.
У ней едва ли на уме
Мои грехи.

И бронхи рвет мои мороз
И сводит рот.
И, точно камни, капли слез
И мерзлый пот.

Я говорю мои стихи,
Я их кричу.
Деревья, голы и глухи,
Страшны чуть-чуть.

И только эхо с дальних гор
Звучит в ушах,
И полной грудью мне легко
Опять дышать.

Новая проза.

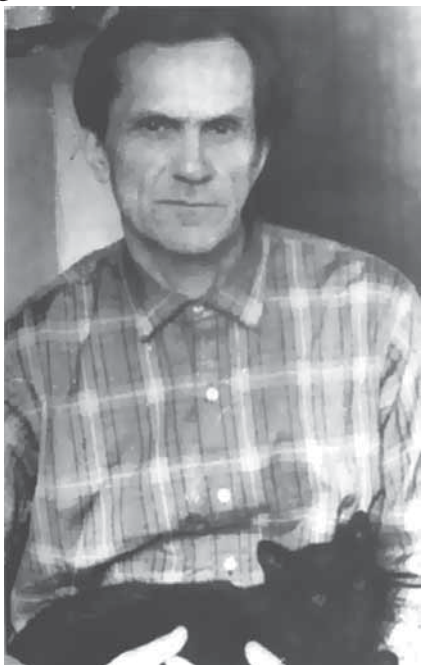
Минимализм поэтических средств

И только следствием такой антилитературной и анти-толстовской позиции и мог стать его лаконизм, его сознательное стремление не просто писать короткие рассказы и стихи, а писать сверхлаконично, предварительно вышагивая их, вынашивая. И его знаменитый принцип строения пушкинской короткой звонкой фразы: «Фраза должна быть короткой как пощечина» [35, с. 59].

«Проза должна быть простой и ясной. Огромная смысловая, а главное, огромная нагрузка чувства не дает развиться скороговорке, пустяку, погремущке» [34, с. 107].

Стремление писать короткие рассказы не может появиться само по себе. Потому рассказ и формируется, потому что нельзя говорить долго на морозе. Невозможно вооб-





В. Шаламов с кошкой Мухой.
1965 г.

ще ничего говорить в ситуации запредельной. Фраза выкрикивается, вырывается, выругивается. Шаламов вспоминал, как он писал рассказы. Он их сначала вышагивал, выплакивал. ГУЛАГ повторялся в нем, он его в себе вновь проживал и затем сразу как бы изрыгал на чистый лист, почти без правки. То есть рассказ тем самым вообще не пишется. Он вышагивается и вырывается, с плачем, слезами, соплями.

Нельзя, невозможно писать, сочинять роман про ситуацию «за-человечности». На Колыме литературы быть не может.

Колыма, ГУЛАГ у него не уходят из его жизни и после 53-го года. Он остался в его сердце навсегда. И в сотый раз он его проживал, извергая кровавые строки на чистый белый лист.

Потому это не литература, не род писательства. Это определенная духовная практика выделывания, выживания и исцеления.

А потому его проза – не мемуар, не литература. Он называл ее своеобразной стенограммой, кардиограммой его души. Это описание, фиксация попыток жить там и так, где жить невозможно. Это дневник выживания по ту сторону границы, по ту сторону добра и зла.

«КР – фиксация исключительного в состоянии исключительности. Не документальная проза, а проза, пережитая как документ, без искажений “Записок из мертвого дома”.





Достоверность протокола, очерка, подведенная к высшей степени художественности...» [35, с. 63].

Достоверность КР, их характер протокола. Причем это протокол не внешнего мира, не фиксация неких событий внешней жизни. Шаламов ведет протокол своей души. Стихи и рассказы – это кривые систолы его стенограммы. Поэтому КР – не рассказ о лагере. Это рассказ о преодолении лагеря, ГУЛАГа в душе*.

КР – не о том, что ГУЛАГ – это плохо. Разумеется, плохо, страшно настолько, что немеет рот. Но важно то, что лагерь разворачивает. Он ничему не учит. Не лечит, не воспитывает. Он уничтожает.

А потому КР – никакой не призыв. Не обвинение, не стремление поучать. Поучать бесполезно. Даже вредно и опасно. Стоило только Солженицыну начать поучать, как тут же писатель в нем и умер. И родился пророк и «делец».

Здесь Шаламов и Солженицын разошлись, причем все-рьез и навсегда, до смерти.

Потому автор КР и КТ ставил перед собой не просто задачу по описанию того, что было, а задачу точно, без вранья, зафиксировать свои душевные состояния, нечто вроде медитаций. Это делает КР крайне неудобными для аналитики, для литературоведения, хотя попытки, и вполне неплохие и грамотные, разумеется, есть и будут [4; 5]**.

* Судьба разных поэтов схожа. Одно время в середине 80-х были популярны концерты-рассказы о Высоцком. Молодые ребята ездили по стране и рассказывали о поэте, используя записи, фотографии. Тогда он стал впервые звучать во весь голос. Так вот, они рассказывали, какова была реакция блатных, когда они ездили и в зоны, рассказывая там энкам о судьбе поэта, включали им его песни. Сначала блатные песни Высоцкого блатари слушали, гогоча, потом скуńczyли и скисали. Потому что Высоцкий пел не о блатном мире. Эта стилизация оказалась обманчивой.

** Хотя тут же специалистов и поджидает капкан, поскольку привычные понятия и средства, категории классической эстетики и поэтики тут уже не годятся. Можно сколько угодно подгонять под эффект и специфику Шаламова модель мимезиса и катарсиса, но все





А коли так, то Шаламов все же – именно чистый поэт, хотя мы и договорились, что проза и поэзия – деление искусственное. Шаламов все же поэт, поскольку нарратив в его прозе фактически отсутствует. Он не пишет, не описывает, тем более не призывает, не поучает. «Я летописец своей души, не более» [35, с. 64].

Но и не эпатирует публику страшными сценками, как это любят циники-постмодернисты.

Он выделял свой поэтический органон, стремясь выжить, сохранив человеческое достоинство.

Потому он стихи в себе писал всегда, они были всегда при нем. Сначала – душевная формовка. А сами стихи являются внешним образом потом. Они пишутся всегда, не только тогда, когда надо сделать запись на листе бумаги.

Стихи – духовный концентрат

В итоге стихи появляются на листе в виде густого концентрата душевной энергии, предварительной душевной работы. Потому они кажутся настолько лаконичными, совершенными. Не понятно, как получились. Но до этого они долго вышагивались, выругивались и вырыгивались.

«Каждый рассказ, каждая фраза его предварительно прокричана в пустой комнате – я всегда говорю сам с собой, когда пишу. Кричу, угрожаю, плачу. И слез мне не оста-

равно это будет выглядеть искусственно и натужно, хотя специалист будет грамотным, начитанным и понимающим, без фиги в кармане и без стремления свой эстетический труд превратить в капитал. И дело не просто в этом. Просто Шаламов один из первых понял, еще тогда, в 50-х годах, сначала интуитивно, а потом осознанно, и зафиксировал это в гениальном письме И.Сиротинской о своей прозе, что после ГУЛАГа нельзя писать и сочинять так, как мы привыкли, как мы видели это у Толстого. Он понял это сам, без необходимости чтения книжек. 20 лет лагерей и ссылок ему были достаточны, они были его учителями, вытравляя в нем все остатки иллюзий относительно человека.





новить. Только после, кончая рассказ или часть рассказа, я утираю слезы» [35, с. 64].

«Результат КР – не выдумка, не отсебастаж чего-то случайного, этот отсев совершен в мозгу как бы раньше, автоматически. Мозг выдает, не может не выдать фраз, подготовленных личным опытом где-то раньше. Тут не чистка, не правка, не отделка – все пишется набело. Черновики – если они есть – глубоко в мозгу, и сознание не выбирает варианты вроде цвета глаз Катюши Масловой – в моем понимании искусства абсолютная антихудожественность. Разве для любого героя КР – если они там есть – существует цвет глаз? На Колыме не было людей, у которых был бы цвет глаз, и это не абберрация моей памяти, а существо жизни тогдашней» [35, с. 63].

Да. У узников лагеря не было цвета глаз. Если бы Катюша Маслова была, не дай бог, в лагере, какой бы у ней был цвет глаз? А был бы Толстой в лагере? А был бы Пастернак? Как бы он живописал красоты Колымы?

Ужас запредельного холода Колымы не имеет цвета. Не имеет запаха. А значит, не может иметь метафор. Здесь любая метафора замерзает и рассыпается на осколки.

Таким выкрикиванием написаны его лучшие вещи. Он признавался, что так написан «Крест», он «записан за один раз, при нервном подъеме, для бессмертия и смерти – от первой до последней фразы» [35, с.59]. Так же записан с одного раз и «Заговор юристов». В нем впервые описано состояние легкости мертвого тела.

Его лучшие вещи не написаны. Они выдохнуты, выброшены криком из себя. И отпечатались навечно. Эти сгустки крови на листе нельзя анализировать в принципе. Их можно читать, перечитывать, переводя дыхание, вновь перечитывать. И рядом что-то карябать по части того, что ты ощутил при прочтении. Но нельзя объяснить, нельзя разложить. Потому что стихи эти написаны как камнем о камень, как ранее писались скрижали.





*Пещерной пылью, синей плесенью
Мои испачканы стихи.
Они рождались в дни воскресные –
Немногословны и тихи.*

*Они, как звери, быстро выросли,
Крещенским снегом крещены
В морозной тьме, в болотной сырости.
И все же выжили они.*

*Они не хвастаются предками,
Им до потомков дела нет.
Они своей гранитной клеткою
Довольны будут много лет.*

*Теперь, пробужденные птицами
Не соловьиных голосов,
Кричат про то, что вечно снится им
В уюте камня и лесов.*

*Меня простит за аналогии
Любой, кто знает жизнь мою,
Почерпнутые в зоологии
И у рассудка на краю.*

Чеканка, точность слова и стиха требуют и соответствующих метафор. Они сознательно используются как метафоры строительства. Тогда появляются на свет древние как мир метафоры строительства. Стихи строятся, выстраиваются, как дом. И пусть дом не совсем идеален и красив, но он – свой, обжитой.

*Пусть по-топорному неровна
И незастругана строка,
Пусть неотесанные бревна
Лежат обвязкою стиха, –*

*Тепла изба моих зимовок –
Одноэтажный небоскреб,
Сундук неношенных обновок,
Глубоко спрятанный в сугроб,*





*Где не чужим заемным светом,
А жарким углем рдеет печь,
Где не сдержат ничьим запретам
Разгорячившуюся речь...*

Эта неровная строка, по-топорному неровно заструганная, точна и достаточна для ведения душевного дневника. Не требуются длинноты и многословие. Не требуется новомодный стих.

Длинные строки, как у Бродского, не нужны. Короткая и емкая фраза ложится на одном выдохе.

Потому вновь актуален классический стих, 4–5-стопный ямб.

*Я много лет дробил камень
Не гневным ямбом, а кайлом.
Я жил позором преступленья
И вечной правды торжеством.*

*Пусть не душой в заветной лире –
Я телом тленья убегу
В моей нетопленной квартире,
На обжигающем снегу.*

*Где над моим бессмертным телом,
Что на руках несла зима,
Металась вьюга в платье белом,
Уже сошедшая с ума,*

*Как деревенская кликуша,
Которой вовсе невдомек,
Что здесь хоронят ранние души,
Сажая тело под замок.*

*Моя давнишняя подруга
Меня не чтит за мертвеца.
Она поет и пляшет – вьюга.
Поет и пляшет без конца*.*

* Эти стихи из цикла «О песне» по словам Шаламова писались легко. Он признавался, что главными строчками являются как раз –





Заметьте, этим же размером написан Евгений Онегин – 4-стопным ямбом:

<i>Мой дядя самых честных правил</i>	<i>Я много лет дробил камень</i>
<i>Когда не в шутку занемог</i>	<i>Не гневным ямбом, а кайлом.</i>
<i>Он уважать себя заставил</i>	<i>Я жил позором преступленья</i>
<i>И лучше выдумать не мог</i>	<i>И вечной правды торжеством.</i>

Поразительно то, что это сходство ритма не сразуловишь, настолько велика и страшна разница содержания. Сознательное указание Шаламова, что он пишет не ямбом, а кайлом, только усиливает контраст, показывает его осознанность действия. А первые два стиха второго катрена прямо указывают на переключку с Пушкиным.

*Пусть не душой в заветной лире –
Я телом тленья убегу...*

Ямбом про дядю и про лагерь!

Именно классический стих становится для него не просто поэтической нормой. Он становится жизненной позицией и нравственной опорой. Он много позже в письме к Н.Я. Мандельштам (переключка и понимание с вдовой убитого поэта очевидна!) специально указывал на особую роль акмеизма: «Доктрина, принципы акмеизма были такими верными и сильными, в них было угадано что-то такое важное для поэзии, что они дали силу на жизнь и на смерть, на героическую жизнь и на трагическую смерть. Список начинателей движения напоминает мартиролог. Осип Эмильевич умер на Колыме, Нарбут умер на Колыме, судьба Гумилева известна всем, известно всем и материнское горе Ахматовой» (Н.Я. Мандельштам от 29.06.65 г. [39]).

Шаламову было важно не просто указать на трагическую судьбу поэтов. Для него важно то, что сам акмеизм

«Пусть не душой в заветной лире, а телом тленья убегу». Этот цикл Шаламов читал Пастернаку в 1956 году в Переделкине. «Это – мой поэтический дневник того времени» [37, с. 469].





как поэтический манифест становился также и нравственной опорой в жизни: «Большие поэты всегда ищут и находят нравственную опору в своих собственных стихах, в своей поэтической практике» [Там же].

Автокомментарий

Шаламов написал ряд комментариев к некоторым своим стихам, сознательно считая, что прежде и ранее всего он – поэт. Они важны для понимания кухни поэта и главное – понимания точности своего свершения.

Вот его ключевые признания.

Например, о стихах «Он пальцы замершие греет»: «Написано в 1949 году на Колыме, на ключе Дусканья. Это – самое колымское мое стихотворение. Я помню, где оно писалось в ноябре сорок девятого года – на замершем ключе Дусканья. Я шел по зимнему льду – а до больницы, где я работал, было километров пятнадцать. Помню скалу, полынью, от которой валил белый пар, и как я едва отогрел руки, чтобы нацарапать на клочке бумаги, стирая выступивший иней, это самое стихотворение. Стихи эти никогда не исправлялись. Нарушить их ритмический рисунок мне казалось кощунством. Стихотворение написано “на пленере”, а не пейзаж по памяти, не запись по памяти. Для поэта пейзаж по памяти – обычное дело. Все пейзажи Пастернака – пейзажи по памяти, как бы ни уверял К.И. Чуковский в противоположном» [37, с. 468].

*Он пальцы замерзшие греет,
В ладонь торопливо дыша,
Становится все быстрее
Походка карандаша.*

*И вот, деревянные ноги
Двигая, как манекен,
По снегу, не помня дороги,
Выходит на берег к реке,*





*Идет к полынье, где течение
Ускорили родники,
Он хочет постигнуть значенье
Дыхания зимней реки.*

*И хриплым, отрывистым смехом
Приветствует силу свою.
Ему и мороз не помеха, –
Морозы бывают в раю.*

Небольшую поэму «Аввакум в Пустозерске» он считал одним из главных своих стихотворений. Кроме того, что она автобиографична и принципы своей жизни и жизни Аввакума в представлении Шаламова пересекаются, важно и то, что эти стихи скупы на поэтизмы и дают опровержение словам Маяковского относительно роли короткой строки в русской поэзии [37, с.469].

Эту поэму Варлам показывал М.В. Юдиной, гениальной пианистке, профессору консерватории. Какие тонкие нити связывают людей! Она была другом М.М. Бахтина, еще со времен Невеля и Витебска. Шаламов почитал философа. А Юдина была поражена стихами Шаламова. Варлам жил в Москве с 1956 года. Они могли бы даже встретиться. Где-нибудь в начале 70-х, когда Бахтин стал жить в Москве.

Но встреча произошла в большом времени.

Юдина благодарит Варлама за память о ней и отмечает великолепные, неожиданные, самобытные стихи и главное – «везде – Божия правда»:

*Не слушай соблазна,
Что бьется в груди,
От казни до казни
Спокойно иди*

...

*Закованным шагом
Ведут далеко,
Но иго мне – благо
И время легко...*





Особенное внимание Шаламов уделял теме эвфонии и рифме.

По эвфонии он специально разбирал примеры из стихов Пушкина, Пастернака. И сам делал сознательные поэтические эксперименты.

К примеру:

*И по шалым листьям палым
Дождик палочкой стучит,
И по шпалам бьет устало,
По песочку шелестит.*

Чередование Ш-П-С-Т дает как раз тут мелодику дождя, о котором пишется.

Или другой пример:

*И мне, конечно, не найти
Пургой завейные тропы,
Пургой закопанные трупы,
Потерянные пути...*

Чередование П-Т-Р задает впечатление путанки, пурги, вьюжки, которая запуржила и завейла трупы и тропы. И сама рифмовка тропы-трупы производит зимне-холодное мертвящее восприятие.

Интерес Шаламова к рифме, смысловым и звуковым повторам был профессиональным и становился лабораторным исследованием. Здесь, вопреки нашему неприятию научного исследования применительно к поэзии, Шаламов сознательно полагал, опираясь на работы Белого, что нужна новая наука о поэзии: «Открытие звуковых повторов, конфигурация согласных букв в “Медном всаднике”», напоминающая химические формулы белка – поэтическая реальность, которую не объяснишь формулами школьного учебника. Поэтическая интонация становится поэтическим паспортом поэта. Публикуются частотные словари и мир русской лирики открывается читателям с неожиданной стороны... Оказалось, что для науки работы тут непочатый край.





Все это предвидел гений Белого. Каждое мое стихотворение – и “Раковина” в том числе – представляет собой поиск, вооруженный самыми последними достижениями лирики XX века» [37, с. 470]

Раковина

*Я вроде тех окаменелостей,
Что появляются случайно,
Чтобы доставить миру в целости
Геологическую тайну.*

*Я сам – подобье хрупких раковин
Былого высохшего моря,
Покрытых вычурными знаками,
Как записью о разговоре.*

*Хочу шептать любому на ухо
Слова давнишнего прибоя,
А не хочу закрыться наглухо
И пренебречь судьбой любовью.*

*И пусть не будет обнаружена
Последующими веками
Окаменевшая жемчужина
С окаменевшими стихами.*

Ключевым различием прозы и поэзии у Шаламова можно считать то, что в поэзии есть два главных персонажа – он, поэт, и мир-природа. В его поэзии поразителен могучий и многоголосый мир природы. Главные герои там – лес, деревья, реки, ручьи, небо, зима, горы. И на этом фоне он – учившийся силе жизни у этого мира.

А рассказы же его – многолюдны. В них очень мало природы. Разве что редкие вставки, но такие же поразительные и поэтические, как и в стихах, например в «Канте» – рассказ о буйности и торопливости северной природы.

Но в основном в подавляющем большинстве его рассказы – про людей среди людей, попавших в ситуацию зачеловечности.





В этом смысле в его поэзии гораздо больше философской лирики, чем в рассказах. В прозе – жуть, жесткий наждак слова.

В рассказе будет без комментариев рассказан эпизод о смерти, без эмоций и соплей:

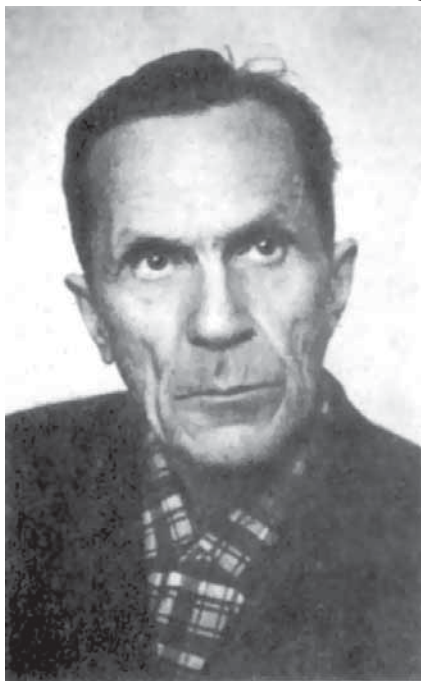
«...В мерцавшем свете бензинки было видно, как сереет лицо Гаркунова. Сашка растянул руки убитого, разорвал нательную рубашку и стянул свитер через голову. Севочка бережно, чтобы не запачкать пальцев, сложил свитер в фанерный чемодан. Игра была кончена, и я мог идти домой. Теперь надо было искать другого партнера для пилки дров» (рассказ «На представку» [33. т. 1, с.10]).

А в стихах – головокружительное дыхание смерти.

*В этой стылой земле, в этой каменной яме
Я дыханье зимы сторожу.
Я лежу, как мертвец, неестественно прямо
И покоем своим дорожу.*

*Нависают серебряной тяжестью ветви,
И метелит метель на беду.
Я в глубоком снегу, в позабытом секрете.
И не смены, а смерти я жду.*

Здесь – ключевая оппозиция. Я – и смерть. Я – и мир.
Я – и природа. Я – и зима. Я – и холод.



В. Шаламов. Фото с членского билета Союза писателей. 1970-е гг.





Шаламов это понимал. И видел свою заслугу в этом: «Привлечение, вовлечение мира в борьбу людей, в злободневность считаю своей заслугой в русской поэзии. Тут речь идет не об антропоморфизме моей поэзии (какой поэт не антропоморфист?)...Пейзажи Пастернака – это пейзажи по памяти. Кроме того, в них нет возможности орешнику высказаться как кусту орешника, как явлению природы. При всем моем уважении и любви к Пастернаку пейзажисту я не могу в его стихах слышать голос самого орешника, Пастернак – горожанин... Я, пробывший столько лет наедине с природой, с камнем, с облаками, с травой, я пытался выразить их чувства, их мысли на человеческом языке, пытался перевести на русский язык травы и камней. При ближайшей любовой встрече с природой оказалось, что она вовсе не равнодушна. Что пресловутой пушкинской равнодушной природы – в мире нет. А природа всегда или за человека, или против человека. ... Этот голос камня и реки и переведен на человеческий язык... И ветер, и камень, и река еще не говорили своим языком в русской поэзии» [37, с. 474–475].

Думаю – в этом сила и тайна выживания Варлама. Он открылся миру, природе, заговорил на ее языке, а она его встретила и дала силу. Открытость миру дала силу Шаламову, который каждый раз возвращаясь в мир блатарей, обретал силу природы, камня и реки. И стихи становились такими живучими, как река.

Поэзия – это судьба. Поэзия – форма жительства человека, как писал М. Хайдеггер. Его способ обитания на земле. Поэт – ключевая фигура идентичности человека. Поэт носит с собой стихи за пазухой, храня и лелея их, как птенцов.

...

*И вот я – дома, у калитки,
И все несчастья далеки,*





*Когда я, вымокиший до нитки,
Несу за пазухой стихи.*

*Гнездо стихов грозой разбито,
И желторотые птенцы
Пищат, познав круженье быта,
Его начала и концы.*

И совсем прямо и буквально, уже без цитат, прямой речью:

*Стихи – это судьба, не ремесло,
И если кровь не выступит на строчках,
Душа не обнажится наголо,
То наблюдений, даже самых точных,*

*И самой небывалой новизны
Не хватит у любого виртуоза,
Чтоб вызвать в мире взрывы тишины
И к горлу подступающие слезы.*

Его рассказ звучит как приговор. Приговор времени, короткий, страшный. Приговор человеку: человек умер. Он приговаривается к смерти пожизненной и вечной. К смерти приговаривается и искусство, вскормившее этого урода, породившего Освенцим и ГУЛАГ, одной рукой пишущего сонеты, а другой подбрасывающего полешки в печечку. Одной рукой взводящего курок пистолета, а другой – наигрывающего сонату Бетховена.

Это должно было кончиться пепелищем.

А на пепелище уже нельзя петь дифирамбы. Нельзя писать толстые романы и симфонии.

И тем более нельзя делать на страшном опыте переживания Ничто некую историю успеха и признания.

Этот кальвинизм воплотился в спор, до конца жизни спор с другими свидетелями времени – Пастернаком и Солженицыным.





Встреча с поэтом.

Борис Пастернак

Они встретились в 1953 году. Сразу же на следующий день, как он приехал из Колымы. Он встретился с женой, которая его ждала 17 лет, и на следующий день поехал к Пастернаку, в Лаврушинский переулок. Четвертый подъезд, 72-я квартира. Волнение перед встречей с поэтом, которого он боготворил всю жизнь, мечтал о встрече с ним, сочинял сказку, что когда-то он будет читать ему (самому Пастернаку!) свои стихи!*

И это после ГУЛАГа, после 20 лет каторги и ссылки. После всего этого, казалось бы, Шаламову сам черт не брат. Он

* Поразительны тайны памяти и извороты беспамятства! Во время очередного приезда в Москву я решил сходить к Пастернаку на Лаврушинский переулок. Дом известный. Дом репрессированных поэтов и писателей. Москвичи (далеко не все теперь уже) знают про этот дом. Как и про Дом на Набережной. А наше поколение и наши дети и внуки тем более не знают про Дом писателей. И доски мемориальной его памяти на нем нет никакой. Так вот. Иду мимо дома. Вижу бабушку, гуляющую с собачкой, такой же старой, как и хозяйка. Хочу уточнить, в каком подъезде жил Пастернак. «Так вот в четвертом, надо со двора войти. Там на втором этаже справа крайние окна – это его», – отвечает с готовностью женщина. Мы разговорились. «Теперь там живет дочь Леонида, другого сына поэта. Мы пытались было установить доску на доме, – продолжает моя собеседница. – Так нам не дали, московское правительство затребовало такие условия и таких денег, что мы и не в силах все выполнить. Сказали, что сделали уже музей в Переделкино и нет необходимости ставить здесь доску. В свое время по линии Союза театральных деятелей театралы подсустились и установили на углу дома доску Ю. Юзефовичу (м-да!), известному театральному деятелю. А вот нам не дали. Нас вообще скоро отсюда всех выселят, выживут. Место-то лакомое». И пошла она дальше с собачкой. Вокруг люди, гости, туристы спешили в Третьяковку. А я пошел во двор и долго стоял напротив четвертого подъезда, выгадывал – где там окна, из которых поэт смотрел когда-то на улицу? Во дворе было тихо. Еще чуть-чуть – и вот будто во двор войдет сутулый Варлам, откроет дверь и поднимется в квартиру к поэту.





волнуется как подросток и дорожит каждой новой встречей, каждым словом, услышанным от поэта,

Они встречались несколько раз. Между ними шла, не сильно активная, но все же очень содержательная переписка.

Встреча случилась в одинаково важный для обоих период.

Пастернак доканчивал свой роман, на который он возлагал свои надежды на возрождение. Он его вынашивал несколько лет. Признаваясь в своих письмах к двоюродной сестре О.М. Фрейденберг*, что «ему в первый раз в жизни хочется написать что-то взаправду настоящее» (письмо Фрейденберг от 21.12.1945 г. [20, с. 217]). «В моей жизни сейчас больше нет никакой грыжи, никакого ущемления. Я вдруг стал страшно свободен» [20, с. 218].

Оценка Пастернаком своего романа известна. Вот, что он пишет той же Фрейденберг 13.10.1946 г.: «Собственно это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого и печального и подробно разработанного как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство. На Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое... Атмосфера вещи – мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным» [20, с. 224].

Поэт возлагал большие надежды на это свое новое Евангелие. Но как далек он был от правды! Ссылка на Дик-

* Ольга Михайловна Фрейденберг, крупнейший специалист по античной мифологии и литературе, ученица Н.Я.Марра, перенесла блокаду Ленинграда, пережила гонения, закрытие научной школы. Многие из нас зачитывались ее трудами по античному мифу, античной поэтике, созданными ею и во время блокады, забытыми и потом вызванными из забвения уже в 70-х. Умерла она в болезни и одиночестве в 1955 году.





кенса вообще не адекватна*. Роман был еще не написан, но уже безнадежно устарел. И никакие скандалы и отлучения, отказы от Нобеля, покаянные письма и фактически почти толстовский уход из публичной жизни, эмиграция в Перedelкино, резкие выпады против дворовой литературной сволочи, которая в свое время затравила его бывшего друга-собрата О.Э. Мандельштама, уже ситуацию не спасали.

Пастернак, наивный и доверчивый, беспомощный в социальной и бытовой жизни, гениальный поэт с чутким ухом, слышащий язык тонко и глубоко, не увидел главного – того, что увидел Шаламов. Потому последний говорил своей жене: «я ему нужен больше, чем он мне». Шаламов – свидетель и судия времени. Пришел в дом к поэту и говорит собой, самим собой, своей жизнью правду о ней и кладет ее рядом с написанным романом «Доктором Живаго». И судьба Шаламов перевешивает. Исторически перевешивает.

Интуиция, впрочем, поэта не обманывала. Он пытался не писать роман. Именно не сочинять. Он понимал, что это его «начинание совершенно бескорыстное и убыточное, потому что он (роман) для текущей печати не предназначен. И даже больше, я совсем его не пишу как произведение искусства, хотя это в большем смысле беллетристика, чем то, что я делал раньше. Но я не знаю, осталось ли на свете ис-

* Как похожа ситуация встречи-не встречи других, из другого поколения. Известно, что Высоцкий, став поэтом, но не признанным таковым, и прежде всего братьями по перу, мучился этим. Как мучился и Шаламов, пытавшийся найти форму слова о своем Времени. Оба понимали, что писать так, как писали их братья, уже нельзя. «Куда там Достоевскому с записками известными» – пел Высоцкий. Или в другой песне:

*Но рассказать бы Гоголю
про нашу жизнь убогую
Ей богу, этот Гоголь бы
Нам не поверил бы...*

Забавно, но никакой Вознесенский не способен был на поэтические тропы, которые выделял в своих стихах Высоцкий.





кусство, и что оно значит еще. Есть люди, которые очень любят меня (их очень немного), и мое сердце перед ними в долгу. Для них я пишу этот роман, пишу как длинное большое свое письмо им, в двух книгах» [20, с. 246].

Также он пытался буквально отречься от всего того, что он написал ранее, в 30-х годах: «Но писать их (стихи) гораздо легче, чем прозу, а только проза приближает меня к той идее безусловного, которая поддерживает меня и включает в себя и мою жизнь, и нормы поведения, и прочее, и прочее, и создает то внутреннее, душевное построение, в одном из ярусов которого может поместиться бессмысленное и постыдное без этого стихописание» [20, с. 277].

Отрекается он серьезно, мучительно. Повторяя эту тему в письмах к разным корреспондентам.

Вот очень важное признание, которое он говорит давнему другу философу В.Ф. Асмусу 3 марта 1953 года: «Тогда (в 1935 году) я был на 18 лет моложе, Маяковский не был еще обожествлен, со мной носились, посылали за границу, не было чепухи и гадости, которую я бы не сказал или не написал и которой бы не напечатали, у меня в действительности не было никакой болезни, а я бы тогда непоправимо несчастен и погибал, как заколдованный злым духом в сказке. ... А теперь у меня сердечная болезнь, не считающаяся вымыслом, я за флагом, не в чести, все знаки переменились, все плюсы стали минусами, но я счастлив и свободен, здоров, весел и бодр, и с совершенной легкостью сажусь за никому не нужного и неотделимого от меня Живаго» [19, с. 615].

Тема отречения, творческого отказа от прошлого своего опыта не нова в литературе. Это было постоянно, этот опыт переживали многие, проживавшие в своей жизни несколько перерождений. Например, у Мандельштама в творчестве создаются четыре поэтики, все они разные [7; 25].

Но Пушкин уже все сказал по этому поводу:

*И задыхаюсь я, и слезу лью
Но строк печальных не смываю.*





В общем, творческую смерть и возрождение переживали многие поэты. И Шаламов тоже. Но Пастернак подчеркивает некую свою страдательность от этого. В его письмах и к Фрейденоберг, и к Цветаевой он – страдающая сторона, переживающая, мучающаяся.

Но во встречах с Шаламовым и в его письмах к Варламу поэт как-то сильно меняется. Видится спокойствие, мудрость, если не величавость, то глубокое, светлое упокоение.

Упокоение пушкинского типа, которое сродни мудрости, которая дает право быть поэту:

*Поэт! Не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной;
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.*

*Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.*

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд...

Шаламов это знал, испытал на себе. И он не боится делать своему кумиру серьезные замечания относительно того, что в его романе есть фальшь и ложь.

Итак, вещь поразительная и пока мало отмеченная потомками. Встретились два поэта. Один, пытающийся возродиться и начавший писать свои КР в 1954 году, (но, кстати, так и не показавший Пастернаку свои КР), свою великую новую прозу как ответ на роман Пастернака. И другой, почти отрешившийся от своего поэтического прошлого, написавший никому не нужный кроме его самого роман, но уже при своем рождении устаревший как жанр и вообще умерший (по приговору Шаламова). Но они, такие разные, все-таки слышали друг друга, несмотря на колоссальную разницу в опыте, в позиции, в привычках и проч.

Они слышали друг друга, поняли. Встреча состоялась, в отличие от того, что с Солженицыным, несмотря на бли-





зость их социального и духовного опыта, встреча в «большом времени» не состоялась, несмотря, кстати, на активность и стремление познакомиться поближе, которую демонстрировал Солженицын.

Ведь кто, собственно, был такой Шаламов в 1952 году, когда прислал Пастернаку свою тетрадь стихов, когда был еще на Колыме? Представим себе. Пастернаку пишут многие, со всех концов земли, на разных языках. Многие приезжают, чтобы просто посмотреть на него. И вот он получает из далекой Колымы, как бы из Ниоткуда, из Небытия, тетрадку стихов. И дело не только в страшном гулаговском материале. В «КТ» ГУЛАГа почти нет. В них есть ощущения, самочувствие автора. И стихи при этом были не самые лучшие, ранние. Потом писались и новые стихи в новых тетрадях. И он снова показывал их Пастернаку.

А потом однажды уже на очередной встрече, когда Шаламов был приглашен на обед к Пастернакам в Переделкино, как это обычно бывало у московской богемы, он (боже!) читал свои стихи собравшейся публике*.

Представим себе. Уже третий год Варлам пишет свои КР. После своей «Камеи» Шаламов полагал, что он обрел свое лицо. И вот он эти строчки читает в Переделкино московской публике, которая после выпитого коньяка слушает его терпеливо, но рассеянно.

И они, не понимающие в принципе ничего из того, что он им читал, выкрикивал кровавые строчки, что они могли понять вообще в них? Что они могли услышать в «Камее», кроме того, что там есть классическая метафора каменотеса-поэта, выбивающего женский образ в камне? Красиво. И не более того.

*На склоне гор, на склоне лет
Я выбил в камне твой портрет.*

* Были Асмус, Нейгаузы, Рубен Симонов (режиссер театра им. Е. Вахтангова), Ольга Берггольц. Это было 24 июня 1956 года [32, с. 340–344]. Шаламов читал «Ландыш», «Камею», «Шесть стихотворений».





*Кирка и обух топора
Надежней хрупкого пера.*

*В страну морозов и мужчин
И преждевременных морщин
Я вызвал женские черты
Со всем отчаяньем тщеты.*

*Скалу с твоею головой
Я вправил в перстень снеговой,
И, чтоб не мучила тоска,
Я спрятал перстень в облака.*

Впрочем, не то главное, что московская богема не понимала Шаламова, как, впрочем, не понимала и ушедшего в переделкинскую ссылку Пастернака.

Главное, что что-то важное, духовно значимое произошло между Пастернаком и Шаламовым. Произошло какое-то событие эстафеты. Поэт номер один, долгое время считавшийся таковым, получивший Нобеля за роман, не признанный на родине, но отрекшийся от прошлой славы и обретший духовную свободу, фактически передал эстафетную палочку культуры, русской литературы, неизвестному тогда и казалось бы забытому раздавленному Варламу Шаламову, чья судьба поэта и автора КР и КТ была еще впереди.

Все остальное, что происходило тогда и потом – уже происходило на этом фоне. Пастернак читал ранние стихи Шаламова. И совсем не читал его КР. То есть собственно он не знал Варлама. Тот был как поэт и автор КР весь в будущем. А Варлам знал всего Пастернака фактически. В том числе прочел один из первых в стране «Доктора Живаго». Причем до личной встречи, как признается Варлам, он «считал его (Пастернака – С.С.) богом, пророком, по крайней мере. Ни богом, ни пророком он не был...» [32, с. 356].

И вот этот уставший от всех поэт, написавший свой роман, для него наиболее значимый, свое творческое завещание, передает «человеку из ада» как бы эстафету. И не потому что некому передать, то есть не потому что Шаламов – случайный





встречный, как бывает, когда ты хочешь, чтобы сохранить вещь, передаешь ее случайному прохожему. Пастернак вводит Шаламова в культуру, в мир своих мыслей, осознанно, специально, как будто передает ему духовное завещание.

И Шаламов, переживший преклонение перед поэтом, а потом спокойное отрезвление, сохраняя безграничное уважение к нему, принимает дар поэта и продолжает долгий труд до 1973 года, до времени окончания написания КР.

Меньше всего они общались по поводу конкретных стихов или по поводу их написания, техники стихосложения и проч. С самого первого письма Шаламову, которое Варлам получил от поэта и за которым ехал в 50-градусный мороз пять суток*, Пастернак не намерен править Варлама по этой части: «не о совершенствовании стихописания (избави боже), потому что никакие стихи и написанные гораздо лучше, не самоцель и сами по себе яйца выеденного не стоят» [20, с. 529].

Пастернак в то время решил главное: «надо что-то сделать в жизни, надо написать повесть о жизни, заключительную какую-то новость о ней» [20, с. 528].

Новостью, думаю, его роман не стал. Новостью стали КР.

Шаламов это понял. Но уже позже, когда свои комментарии к своим КР оформил в письмах к Сиротинской, в своих эссе начала 70-х.

В одном из последних своих писем к Пастернаку Шаламов пишет: «Вы для меня давно перестали быть просто поэтом. Иное я искал, находил и нахожу в Ваших стихах, в Вашей прозе» [20, с. 564].

Ищущий да обрящет. Шаламов находил в Пастернаке голос времени, голос совести. Правда, ошибающийся, ищущий, но честный, чистый, не поддельный**.

* По поводу чего Шаламов написал отдельный небольшой рассказ «За письмом» [36].

** Печально и даже трагично то, что эти два больших мастера в связи с глупой бытовой и личной связью Пастернака с О. Ивинской



*Поэзия прозаики*

Мы уже отметили, что применять привычные категории, ранее применявшиеся к катарсическому искусству или экстатическому искусству, к прозе Шаламова нельзя. Не тот инструмент. Все равно, что причесываться, прибегая к помощи топора или паяльника.

Можно писать о парадоксах в его творчестве (названия-оксюмороны, соединяющие в себе антонимы, – «Артист лопаты» или «Зеленый прокурор» и др.). Можно выделять комедийные фарсовые сюжеты (рассказ «Берды Онже», в ко-

расстались в 1956 году. Шаламов не принял это увлечение поэта. Он считал, что Ивинская нагло и цинично пользовалась этой своей связью и особым расположением Пастернака и без обвиняков дал понять об этом поэту. Он об этом позже написал и в письме к Н.Я. Мандельштам: «Когда-то Пастернак просто ошеломил меня, когда вдруг оказалось, что такое хорошее и согласное вдруг обернулось малодушием, трусостью, недостаточностью не только поэта... Вдруг все было передано в руки какой-то суки Ивинской... Наше знакомство прервалось по обстоятельствам, которые не делают чести Пастернаку... Пастернак предлагал мне повидаться у Ивинской. Я отказывался это сделать. Я не разделял и не одобрял его “опрощения”, не считал, что проза “Доктора Живаго” – лучшая его проза. В собственной семье Пастернак был в плену и я когда-нибудь напишу об этом. Для госпожи Ивинской Пастернак был предметом самой циничной торговли, продажи, что, разумеется, Пастернаку было известно. Я не виню Ивинскую. Пастернак был ее ставкой, и она ставку использовала как могла. В самых низких своих интересах» [39, письмо Н.Я. Мандельштам, сентябрь 1965 г.]. Шаламов писал это с болью. Но сделать уже ничего не мог. Так высокая связь двух поэтов прерывается из-за слабости одного и ригоризма другого в связи с обыкновенной любовно-интимной историей. Поразительно еще и то, что в своих воспоминаниях о Пастернаке, вышедших в 1992 году (когда уже, казалось бы, никто ни о чем и не помнит!) Ивинская ни словом не обмолвится о Шаламове! Его как будто и не было [16]! А какие Варлам писал ей письма сам, до самого 1956 года! Еще до ссоры. Они тоже опубликованы. Он называл ее Люсей. Они были знакомы давно, с начала 30-х. Потом разрыв с обоими, которых он любил. Навсегда.





тором рассказывается уже реальная, а не придуманная история, в которой жутким способом повторился случай, рассказанный ранее Ю.Тыняновым в «Поручике Кижее»).

Многие названия у Варлама – это скрытые цитаты, ассоциации и аналогии. Но это лишь внешние признаки формы, наталкивающие на некие не всегда адекватные ассоциации.

Что может объяснить рассказ «Тифозный карантин», в котором описывается опыт выживания человека, как шлака, как отброса? Никакой катарсис тут ни при чем.

Восхищаться рассказом как художественным шедевром – безнравственно и цинично.

Я утверждаю, что умничать по поводу того, что сделал Шаламов – все равно, что восторгаться красотой ядерного взрыва. Какой гриб красивый! Или восторгаться взрывом вулкана и знать, что он сеет смерть.

Но одно дело – ужас от смерти природной стихии, другое – ужас от антропогенной катастрофы.

Любимый им Пушкин допускал, что смерть человеческая происходит на фоне равнодушной природы и последняя оттеняет уход поэта:

*И пусть у гробового свода
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.*

У Шаламова – другие краски и оттенки. Рухнул весь мир. И нет границы между человеком и миром. На этом фоне зияния все рассуждения – придуманы.

Итак. Без гнева и пристрастия, без заламывания рук и восхищений, без эстетских замашек попробуем взглядеться, услышать Варлама, его гулкий голос. Не крик, не фальцет. Но и не шепот.

Память миллионов погибших звала его на поиск адекватной интонации, внятной, артикулированной фразы, точного высказывания. Он не мог врать. Не имел права. Также не имеем права врать и мы, умничать и выкобенивать-





ся, применяя умные теории к тому, что он сделал. Я не знаю адекватной эстетики тому, что сделал Варлам Шаламов. И никто не знает.

Но попробовать высказаться по поводу того, что прочитал, что понял, пережил – мы можем. Он хотел, чтобы его услышали. И поняли.

Попробуем понять.

Итак. Весной 1954 года он начал писать свои КР. Писал он их до 1973 года.

Заметим, что свои поэтические тетради он начал писать гораздо раньше. То есть писать как настоящий, зрелый мастер свои стихи он стал раньше КР. И Пастернаку он давал уже в том числе и свои зрелые стихи. Пастернак знал его как поэта.

А КР он поэту не показывал. Хотя и говорил, признавался Пастернаку, что пишет рассказы: «В новых стихах я все в старой теме, и вряд ли отпустит она меня скоро. Рассказы, которые начал писать, достаются мне с большим трудом – там ведь ход совсем другой» [20, с. 553]. Это он пишет поэту 24 октября 1954 года. Рассказы стал писать только-только. Говорит это Пастернаку как-то мимоходом, между делом, как бы в добавление. До этого все темы разговоров с Пастернаком были связаны со стихами Варлама и романом «Доктор Живаго». А тут – мельком про КР. И названия рассказов даже не упомянуты.

Манифесты Шаламова, его письма Сиротинской появятся уже потом, через годы. А пока они, рассказы, выкрикиваются, вышагиваются, выругиваются, с огромным трудом пишутся. О них читатель узнает в начале 60-х. Пастернака уже не будет в живых.

Что-то мешало Варламу начать говорить с поэтом о своих КР. Мешало как раз то, что мешало ему в «Докторе Живаго» – фальшь, ложь, не адекватный тон разговора о времени и человеке.

В очередной раз думаешь, что пронзительные вещи создаются в любом месте. Главное – не врать. Сидит он, ночами,





после работы, агент по техническому снабжению, в рабочей общаге. На дворе 1954 год. Сидит он и пишет свой очередной рассказ. За стенкой – пьянки и ругань. А он пишет:

«Ужин кончился. Глебов неторопливо вылизал миску, тщательно сгреб со стола хлебные крошки в левую ладонь и, поднеся ее ко рту, бережно слизал крошки с ладони».

Он пишет и не верит, в принципе не может допустить и мысли, что когда-то его напечатают. Это было невозможно представить. И долгое время никто и не мог прочесть его КР. Свои поэтические сборники он мог издавать. Они выходят один за другим в 60-х годах. А КР в Союзе долгое время просто не печатали. Солженицын их прочел благодаря тому, что они были напечатаны без разрешения автора в русскоязычном американском «Новом журнале». Он был категорически против этих изданий. Об этом свидетельствует Сиротинская [37, с. 463].

У нас они впервые стали выходить уже в конце 80-х. После смерти В.Т. Шаламова

Многогранник Шаламова

Известен этот пушкинский лаконизм шаламовских рассказов. Но известно также и то, что при таком лаконизме внешне прячется глубокое и многослойное содержание рассказов. Выше мы говорили о слоях прозы, выделяя в ней план материала, план формы и содержания.

Это уже привычно и слишком прямолинейно для понимания новой прозы.

Я бы выделил в прозе Шаламова несколько как бы не столько уровней, сколько граней, проекций, задающих объемность видения содержания колымских рассказов.

Первая грань – лагерный низ, лагерная повседневность. План, который мешает, который тяжел, давит вниз, то, что пережить нельзя. Разве только чудом. Здесь человека нет, здесь зверь, выживающий инстинктом. Этот план надо преодолеть. Иначе он затянет и опустит ниже дна. А дна у человека нет, убежден Шаламов.





Вторая грань. План социальности. Лагерь как зеркало общества. Шаламов писал, что лагерь настолько велик, что он становится «мироподобен». Поскольку в лагере было много не только блатарей-урок, но и политических, то лагерь стал моделью мира, второй реальностью, второй половиной страны. Одни сидели, другие писали доносы и со страхом ждали своей очереди.

Третья грань. План психологический. Шаламов специально написал несколько рассказов про искусство выживания заключенных. Фактически можно использовать КР почти как самоучитель по выживанию в нечеловеческих условиях. Классический пример – «Тифозный карантин». В нем описывается чудесный опыт выживания человека, выживание его как отброса, как недочеловека, превратившегося в отброс и выживающего звериным чутьем, инстинктом и более ни о чем не думающего.

Четвертая грань. Это план нравственной позиции. Это уже рефлексивный план самого автора. Выводящего целый список принципов не просто выживания в лагере, а принципов, на которые опирается позиция автора, это нечто вроде своего Евангелия. Эти принципы Шаламов специально выводит и выходит фактически за пределы художественного плана. Например, такие:

– Лагерь – «отрицательная школа, даже час провести в нем нельзя – это час растления. Никому никогда ничего положительного лагерь не дал и не мог дать. На всех – заключенных и вольнонаемных – лагерь действует растлевающе» [41].

– Человек не знает себя. Возможность человека к добру и злу имеет бесконечное число ступеней. Дно человеческой души не имеет дна, всегда случится еще что-то еще страшнее, еще подлее, чем ты знал, видел и понял [11].

– В лагере нет виноватых.

– Жизнь человека – это открытие самого себя – с первого и до последнего дня жизни.

Пятая грань. Я бы выделил особый план так называемых культурных героев. Шаламов назвал ряд рассказов





именами известных людей, либо реальных, либо легендарных, за которыми уже тянется свой культурный глубокий след. И название рассказа задает контекст всему повествованию. Это «Апостол Павел», «Понтий Пилат», «Шерри-бренди» (название стихотворения Мандельштама), «Калигула», «Марсель Пруст».

Сами эти персонажи, разумеется, не присутствуют в рассказе, разве что в «Шерри-бренди» описывается страшная кончина поэта Мандельштама, придуманная Шаламовым, но написанная так, как будто он ее видел.

Важно здесь то, что эти герои задают как раз ту культурную планку, тот горизонт, который позволяет Шаламову второй раз выжить, создавая рассказы, и которые незримым рядом стояли тенями и укором смотрели на ужасы лагеря.

А с запекшихся губ срывались имена Апостола Павла, Марселя Пруста.

Или срывалось слово, забытое, но воскресшее, – сентенция*!

Наличие такой грани в рассказах трудно назвать приемом. Наверное, это и есть задавание культурного горизонта, который как раз не выдерживают блатари. Потому что рассказы – не про лагерный низ, это тот фон, в котором живешь в лагере. Но рассказ – не про лагерь, а про иной мир, который чудом выходит из него.

Шестая грань. Этот план, собственно, вытекает из пятого. Это поэтический манифест автора, рефлексия самого Варлама, его кредо творчества, комментарий к собственным рассказам. То, что он выразил в письмах Сиротинской, Шрейдеру, в своих очерках, в своих позднее написанных воспоминаниях. Принципы этого манифеста я уже при-

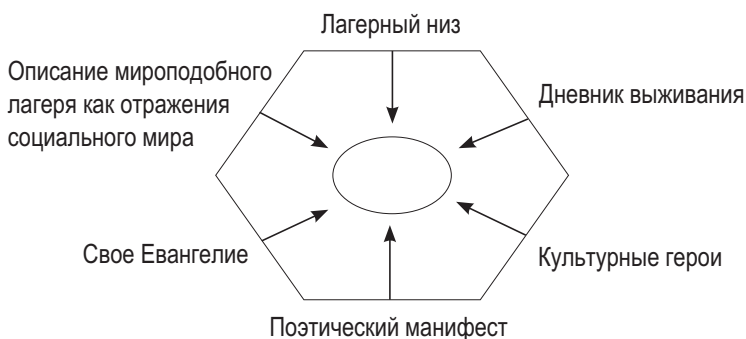
* Рассказ «Сентенция» посвящен Н.Я. Мандельштам. Он прислал ей рукопись рассказа. В ответ она ему напишет: «По-моему, это лучшая проза в России за многие и многие годы. Читая в первый раз, я так следила за фактами, что не в достаточной мере оценила глубочайшую внутреннюю музыку целого. А может, и вообще лучшая проза двадцатого века» (письмо Шаламову от 2 сентября 1965 г. [39]).





вел выше. Этот комментарий принципиален, важен, он дает ключ к пониманию всей прозы Шаламова.

Итак, получается своеобразный шестигранник Варлама:



Этот шестигранник тем самым задает объемность прозе Шаламова. Грани отражаются друг от друга и проливают свет друг на друга. И проза перестает быть сразу плоской, одномерной. Несмотря на лаконизм, шаламовская проза обладает глубиной покруче глубины известных толстых романов.

Тяжба с пророком. Александр Солженицын

Солженицын относится также к тем постоянным оппонентам, с которыми Шаламов спорил ежечасно, до конца жизни, пережив периоды глубочайшего уважения, а затем презрения.

Случай с Солженицыным – более тяжелый, нежели с Пастернаком. Неудача жанра романа «Доктора Живаго» печальна. Но она не ставит под сомнение позицию поэта, чистоту его помыслов. У Пастернака не было фиги в кармане. С Солженицыным – все сложнее.

Начиналось все подспудно. С публикации «Одного дня Ивана Денисовича», которой были все рады, рад и Шаламов. В начале 60-х они еще встречались, переписывались. Они по-





знакомились в 1962 году в редакции «Нового мира». Дружбой их отношения не назовешь. И уже тогда Шаламов в подробных разборах «Одного дня...» в письмах Солженицыну указывал, что лагерь этот «легкий», «не совсем настоящий» [40].

Или такая оценка: «около санчасти ходит кот – невероятно для настоящего лагеря – кота давно бы съели». Или: «Блатарей в Вашем лагере нет. Ваш лагерь без вшей! Служба охраны не отвечает за план, не выбивает его прикладами. Кот! Махорку меряют стаканом! Не таскают к следователю. Не посылают после работы за пять километров в лес за дровами. Не бьют. Хлеб оставляют в матрасе. В матрасе! Да еще набитом! Да еще и подушка есть! Работают в тепле. Хлеб оставляют дома! Ложками едят! Где этот чудный лагерь? Хотя бы с годок там посидеть в свое время. Сразу видно, что руки у Шухова не отморожены. Когда он сует пальцы в холодную воду. Двадцать лет прошло, а я совать руки в ледяную воду не могу» [Там же].

И т.д., и т.д. Шаламов пишет, благодарит, признается, что никогда ничего подобного не читал, но потом десятки и десятки замечаний, которые на корню рубят все дерево, выращенное Солженицыным. И от его повести вообще-то ничего не остается. Не остается главного – правды*.

* Неудобная и почти запретная тема лжи в творчестве Солженицына ввиду того, что его возвели со времен перестройки в пророки и правдоискатели, все же не может быть скрыта. Опубликованы многие обличительные страницы разных авторов, которые вспоминают эту правду и говорят в лицо самому пророку о том, что он и бригадиром побывал на Колыме, и жил в тепле, и спал на простынях, и что настоящего ГУЛАГа он и не знал, и что рак его с его метастазами – это тоже «темниловка», придумка, чтобы откосить от тяжелых работ, и что, самое страшное, он согласился сотрудничать с МГБ под кличкой «Ветров». Об этом говорится в открытом письме Солженицыну бывшего сталинского зэка С. Бадаша: «Из 8 лет заключения, – пишет С. Бадаш, – 7 лет Вы ни разу не брали в руки ни пилы, ни лопаты, ни молотка, ни кайла» [1]. И этот бывший бригадир и стукач будет учить жизни и литературе святого Варлама? Того, кто с самого начала открыл для себя нравственное правило – не служить, не заставлять служить, не врать и не бояться.





Пророк так дело не оставил.

В своих мемуарах «Бодался теленок с дубом» он объявил: «Варлам Шаламов умер». В ответ на это Шаламов написал письмо с надписью «Солженицын». Оно так и осталось не отправленным (см. [32]). В нем Варлам дает ответ пророку. Ответ хлесткий, жесткий, не привычный для всех тех, кто почитает пророка Солженицына. Ответ такой же звонкой пощечиной, как и его рассказы. Также сохранились еще несколько записей в рабочих тетрадях Варлама. Они тоже остались при его жизни не опубликованными.

Нет оснований не верить Варламу, не верить тому, что он пишет в этом не отправленном письме. Оно было написано в стол. И никакой капитал Варлам не собирался на нем делать, в отличие от Солженицына.

Что, например, говорит вот этот с позволения сказать диалог:

«Небольшие пальчики моего нового знакомого быстро перебирали машинописные страницы.

– Я даже удивлен, как это Вы ... И не верите в Бога!

– У меня нет потребности в такой гипотезе, как у Вольтера.

– Ну, после Вольтера была Вторая мировая война.

– Тем более.

– Да дело даже не в Боге. Писатель должен говорить языком большой христианской культуры, все равно – эллин он или иудей. Только тогда он может добиться успеха на Западе» [32, с. 371].

И он еще после речи о Боге говорит об успехе на Западе!

Такие сюжеты повторялись постоянно. Что дало право Шаламову сделать окончательную оценку:

«Колыма была сталинским лагерем уничтожения, все ее особенности я испытал сам. Я никогда не мог представить, что может в двадцатом столетии [появиться] художник, который [может] собрать воспоминания в личных целях.

Почему я не считаю возможным личное мое сотрудничество с Солженицыным? Прежде всего потому, что я на-





деюсь сказать свое личное слово в русской прозе, а не появиться в тени такого, в общем-то дельца, как Солженицын. Свои собственные работы в прозе я считаю неизмеримо более важным для страны, чем все стихи и романы Солженицына» [Там же].

И в другом месте: «Деятельность Солженицына – это деятельность дельца, направленная на узко личные успехи со всеми провокационными аксессуарами подобной деятельности» [32, с. 377].

А какова оценка Солженицыным КР? Они его «художественно не удовлетворили». И патриотизмом Шаламов не страдает сильно: «Разве горит у него жажда спасения Родины?». И нельзя сказать, что он борец с режимом: «Никогда и ни в чем, ни пером, ни устно не выразил оттолкновения от советской системы, не послал ей ни одного даже упрека, всю эпопею ГУЛАГА переводя лишь в метафизический план»*.

Как ни странно, но это вполне точно. Свои КР Шаламов именно перевел в иной план, но не метафизики, а автопоэзиса, взяв на себя груз повторить ГУЛАГ в душе и сказать миру правду. Но счеты он сводить не собирался ни с кем. И с режимом тоже. И служить не собирался никому.

Солженицын просто бессилен и явно не адекватен. Он просто не понимает о чем речь. Шаламов так и признавал. С Н.Я. Мандельштам, Пастернаком ему было легко говорить потому, что они хорошо понимали, в чем тут дело. «А с таким лицом как Солженицын, я вижу, что он просто не понимает, о чем идет речь» [32, с. 376].

* И.П. Сиротинская, хранительница наследия и памяти Шаламова, наверное имела право на такие резкие суждения: «Странно, что этот человек, все получивший при жизни – славу, государственные почести, семью, поклонников, деньги, полностью. Кажется, реализовавший свой творческий потенциал – не обрел в старости покой, сохранил такую агрессивность и не нашел лучшего объекта, чем Варлам Шаламов, ни единой строкой своих рассказов и стихов не солгавший, не “облегчавший” их ради “прорыва” и в угоду “верховным мушкетерам”» [32, с. 369].





В итоге уничтожающие характеристики и оценки в не-отправленном письме просто убивают.

О стихах Солженицына, которых он написал много, «просто горы» – графоманский бред, с него он чуть не сошел с ума.

И нежелание отдавать Солженицыну свои КР и стихи для публикации на Западе.

«Конечно, отдавать свои вещи в руки профана я не захотел. Я сказал Вам, что за границу я не дам ничего – это не мои пути, какой я есть, каким пробыл в лагере. Я пробыл там четырнадцать лет, потом – Солженицыну?... О работе пророка я тогда же Вам говорил, что «денег тут брать нельзя – ни в какой форме, ни в подарок, ни за слово. Я не историк. Свои сборники почитаю ответом. Я не умер, для меня честнее рассказы, стихотворения... Я буду художником. Мне дорога форма вещи, содержание, понятое через форму. Вы никогда ничего не получите...» [32, с. 378–379].

Вообще-то после того, что мы пытались сказать о поэзисе Варлама Шаламова, становится понятным, почему они не просто не встретились, а расшиблись и отлетели друг от друга.

Солженицын не был поэтом. И художник в нем умер, как только он стал делать на «Иване Денисовиче» капитал и историю успеха.

А Шаламов взял на себя труд пережить вновь ГУЛАГ в душе и с 1954 г. по 1973 годы запрягся в новый ГУЛАГ. И на этом фоне потуги Солженицына на предмет публикаций на Западе, получения премий (которые он «выбегал, выкричал» перед «верховным мужиком») – все это кажется настолько мелким и примитивным, что обсуждать уже художественные достоинства прозы пророка нет никакого желания. Потому что нет главного – той самой правды предела и наготы, на которую отважился Варлам.

Потому сравнение рассказов Шаламова и рассказов и повестей Солженицына, что пытается делать Есипов – имеет смысл сугубо историко-литературный [12; 13].





Во-первых, сама работа по сравнению – дело не благодарное. А во-вторых, и это главное, сама поэтическая архитектоника рассказов Шаламова и его стихов, которые составляют единый сплав, не идет ни в какое сравнение с довольно рыхлыми и политически ориентированными текстами Солженицына. Их ориентация, одни – на правду, другие – на выгоду и успех, сразу обесмысливают всякую попытку сравнивать произведения этих авторов.

Гораздо серьезнее сравнение двух позиций, двух антропологических типов. Ведь ненависть, агрессивность, оценки и оплеухи – это уже внешние искры, которые летят от глубинного столкновения двух позиций. Одна позиция, Солженицына, заключается в признании того, что человек имеет право на достойную жизнь после того, что он пережил, потому ему нечто позволено, немного расслабиться, получить дивиденды, премии, статусы и проч. Другая позиция – человек никогда и ни в какое время не имеет права делать историю успеха, просить что-то и выпрашивать только потому что он попал в ситуацию «за-человечности». Поэт этого права не имеет тем более.

Это ведь в страшном сне только можно представить, что Шаламов, например, смог бы опубликовать свои рассказы на Западе, да еще на западные деньги. А «Архипелаг» был опубликован на Западе, да еще миллионными тиражами, да еще первое издание в ИМКА-пресс было издано на деньги ЦРУ! И значение произведений Солженицына было скорее политическое, идеологическое, нежели художественное, тем более «Архипелаг» нельзя назвать текстом художественным. Это все же публицистика.

Солженицын превратил свой дом в Вермонте в целую минифабрику по производству своих многотомных сочинений. Он получал большие гонорары за свои публикации по всему миру, а затем создал на них фонд своего (разумеется!) имени и раздает премии благодарным соотечественникам.

Как это все претило Шаламову. Как это все претит вообще позиции поэта и человека. За этим всем стоит обыч-





ная позиция деляги, бизнесмена от литературы, превратившего беду народа в свой личный успех*. Это пострашнее будет. Солженицын тогда вовсе не борец за правду. Даже тога диссидента, борца, правдолюбца ему великовата будет. Мелок человек. Шаламов уже тогда в начале 60-х увидел нутро его. И Солженицын понял, что Шаламов увидел. Простить такое невозможно. Поэтому Шаламова надо было похоронить, забыть, вычеркнуть из памяти.

Но страшнее для него уже ничего не было. Гораздо сложнее и тягостнее было бороться с собственным зверем – слабостью, страхом, голодом.

В своих страшных выводах («Что я увидел и понял в лагере») он напишет признание, фактически похожее на отречение от литературы: «человек становился зверем через три недели,...понял, что можно жить злобой, понял, что можно жить равнодушием,... понял, почему человек не живет надеждами – надежд никаких не бывает, не волей – какая там воля, а инстинктом, чувством самосохранения – тем же началом, что и дерево, камень, животное» [41].

В этих словах фактически опровергается, казалось бы, идея, что человек спасается культурой. Мы привыкли опять же на уроках великой русской литературы полагать, что человек силен духом, который кормится культурой, то есть духовными поисками. Если не держать высокий горизонт, то ты быстро упадешь вниз и не встанешь. Восхождение в культуру велико и трудно, но оно дает опоры в этом абсурдном в сущности мире.

Шаламов дает оплеуху этим представлениям. Человек слиняет в три недели, от него ничего не остается, если

* И.П. Сиротинская в примечаниях к письмам Шаламова Солженицыну окончательно пригвоздила пророка: «К себе А.И. относился снисходительно, свое письмо с протестом против публикаций за рубежом “Ивана Денисовича” и “Ракового корпуса” отнюдь не осудил. Когда было полезно, сотрудничал с КГБ (под кличкой Ветров), был бригадиром. В общем, ничем не брезгуя, шагая по головам» [40].





он попадает по ту сторону жизни. И держит его злость! На другое уже ничего не остается. И выживает он как зверь, как камень, благодаря лишь инстинкту выживания. И ничего человеческого.

Но в то же время мы от него же знаем и от его редких друзей, что главной своей заслугой (если можно так сказать) он считал то, что он никого не предал, не сдал, не скурвился в лагере, сохранив не только жизнь (чудом!), но и силу духа. И более того. Он ввергнул себя во второй ГУЛАГ, в духовный, пережив его еще раз, создавая свои КР. Эта душевная каторга со слезами и криками, вперемежку с болезнями продолжалась с 1954 по 1973. И сил уже более не было. Дальше – силы и воля оставили его. И чем меньше их было, тем больше вылезал из него тот животный инстинкт, который помогал в лагере выжить. Поэзия уходила из него. И личность поэта раскалывалась на кусочки. Она разлагалась. И в конце жизни это уже был инвалид физический и духовный.

Но как травинка пробивается из вечной мерзлоты на весеннем солнышке, так и правда человеческая доносится из тьмы забвения – правда святого Варлама.

Святой Варлам

Шаламов считал, что поэзия, вопреки стереотипам – дело не молодых, а дело седых. Он это объясняет в письме к Н.Я. Мандельштам: «Тут дело не только в том, что у взрослого поэта приоритет переходит к мысли, к уму, но и в чрезвычайной требовательности нравственного чувства. Нравственное чувство – это не логическая категория. А в этом смысле требования поэта к самому себе меняются с возрастом» [39].

Он оставляет эти строки как завещание:

*От солнца рукою глаза затеня,
Седые поэты читают меня.*





*Ну, что же – теперь отступить невозможно.
Я строки, как струны, настроил тревожно.*

*И тонут в лирическом грозном потоке,
И тянут на дно эти темные строки...*

*И, кажется, не было сердцу милей
Сожженных моих кораблей...*

Потому не попад наши слова и мерки, потому и не адекватны часто наши оценки поэта, потому что этим привычным аршином нельзя измерить судьбу. Варлам меньше всего сочинитель в привычной роли беллетриста. Уж явно не Тригорин. И меньше всего мыслитель в привычном интеллектуальном смысле. Это свое жизненное самоопределение он осуществил, еще будучи молодым человеком. Есть одна таинственная вещь, отменяющая тему возраста, признавался он Н.Я. Мандельштам: «поэт – это тот, у которого стихи станут судьбой – определяется смолоду, настоящие читатели – тоже смолоду» [39].

Он определился как поэт изначально. Техника потом пришла к нему. Но изначально необходимо было определиться в какой-то позиции, в каком-то исходном видении. Он после страшных лет не прекращал думать о лагере. Лагерь был с ним всю жизнь. И всю жизнь он вел с ним тяжбу – что позволило ему выжить и не скурвиться. Может, ему было психологически легче от этого самоопределения. Но все же принципиально важно, онтологически важно, уже вспоминая нашу тему антропологии поэзии, мы видим, как по-шаламовски кратко и точно он определяет собственнo весь антропологический смысл своих «трудов и дней»: «... для меня поэт – человек. Я это как-то ужасно остро ощущаю, что он не что иное как человек, и если люди это забывают, что они люди, то поэт им об это напоминает» [39]. И в другом месте: «... в поэзии все дело в “отдаче”, в том, чтобы суметь подставить себя, предложить собственную кровь для жизни возникающего пейзажа. Если этот рубеж не взят, поэта не будет, будет только версификатор» [Там же].





Лиловый мед

Упадет моя тоска,
Как шиповник спелый,
С тонкой веточки стиха,
Чуть заледенелой.

На хрустальный жесткий снег
Брызнут капли сока,
Улыбнется человек,
Путник одинокий.

И мешая грязный пот
С чистотой слезинки,
Осторожно соберет
Крашенные льдинки.

Он сосет лиловый мед
Этой терпкой сласти,
И кривит иссохший рот
Судорога счастья.

Май. 2008 г.

Литература

1. Бадаш Семен. Открытое письмо Солженицыну. // Сетевой ресурс: <http://www.vestnik.com/issues/2003/0723/koi/badash.htm>.
2. Биbihин В.В. Философия и религия // Вопросы философии. – 1992. – № 7.
3. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург, 1998. – 352 с.
4. Волкова Е.В. «Лиловый мед» Варлама Шаламова (поэтический дневник «Колымских тетрадей») // Человек. – 1997. – № 1.
5. Волкова Е. Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова // Вопросы философии. – 1996. – № 11.





6. *Выготский Л.С.* Психология искусства. Изд. 3-е. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
7. *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама. // О. Мандельштам. Полное собрание стихотворений. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997. – 720 с.
8. *Гефтер М.Я.* Из тех и этих лет. – М.: Прогресс, 1991. – 486 с.
9. *Гефтер М.Я.* Там, где сознанию узко и больно. – М.: Университет, 2004. – 160 с.
10. *Григорьева Н.Я.* Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920–1940 гг. (Россия, Германия, Франция). – СПб.: Книжный дом, 2008. – 344 с.
11. Дно человеческой души не имеет дна. Публикация И.П. Сиротинской // Литературная газета. – 2008. – № 14.
12. *Есипов В.* Варлам Шаламов и его современники. – Вологда: Книжное наследие, 2007. – 270 с.
13. *Есипов В.* Работа головы или работа колен? (Варлам Шаламов и Александр Солженицын) // Сетевой ресурс: http://scepsis.ru/library/id_540.html
14. *Жмуриков Е.И.* Как умирал Шаламов // Сетевой ресурс: http://zhurnal.lib.ru/z/zhmurikow_e_i/shalamov.shtml
15. *Захарова Е.* Последние дни Шаламова // Сетевой ресурс: <http://www.hd13.ru/relaxation/proza/shalamov.php>
16. *Ивинская О.* Годы с Борисом Пастернаком. В плену времени. – М.: Либрис, 1992. – 464 с.
17. *Лексин Ю.* Вне всего человеческого // Знание – сила. – 1991. – № 6.
18. *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни. // Ю.М. Лотман. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988.
19. *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989. – 686 с.
20. Переписка Бориса Пастернака. – М.: Художественная литература, 1990. – 575 с.





21. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. I. Н. Гоголь. Ф. Достоевский. – М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006. – 688 с.
22. Пузырей А.А. Манипулирование и майевтика: две парадигмы психотехники // Вопросы методологии. – 1997. – № 3–4. – С. 148–165.
23. Свасьян К.А. Гете. – М.: Мысль, 1989. – 191 с.
24. Смирнов С.А. Культурный возраст человека. Философское введение в психологию развития. – Новосибирск: Офсет, 2001.
25. Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Осип Мандельштам. // Человек.RU: Гуманитарный альманах. – Новосибирск, НГУЭУ. – № 2. – 2007.
26. Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Иосиф Бродский // Сетевой ресурс: <http://www.antropolog.ru/doc/persons/smirnov/smirnov19>.
27. Ирина Сиротинская — Олегу Дусаеву. Интервью о Варламе Шаламове // Сетевой ресурс: http://newtimes.ru/magazine/issue_19/article_12.htm.
28. Солженицын А.И. Воспоминания // Новый мир. – 1999. – № 4.
29. Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественнаучных знаний в древности. – М.: Наука, 1982.
30. Хоружий С.С. Улисс в русском зеркале. // Д. Джойс. Улисс. – М.: Знаменитая книга, 1994.
31. Хоружий С.С. О старом и новом. – СПб.: Алетейя, 2000. – 477 с.
32. Шаламов Варлам. Воспоминания. – М.: Олимп, 2001. – 384 с.
33. Шаламов В.Т. Колымские рассказы. Кн. 1, 2. – М.: Русская книга (Сов. Россия), 1992. – Т. 1. – 592 с. Т. 2. – 432 с.
34. Шаламов Варлам: Проза, стихи // Новый мир. – 1988. – № 6.
35. Шаламов Варлам. «Новая проза». Из черновых записей 70-х годов. О моей прозе // Новый мир. – 1989. – № 12.
36. Шаламов В. Из «Колымских рассказов» // Знамя. – 1989. – № 6.





37. Шаламов В.Т. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе. / Сост. и прим. И.П. Сиротинской. – М.: Республика, 1996. – 479 с.
38. Шаламов В. Новая книга. Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела. – М.: Эксмо, 2004.
39. Шаламов В. Переписка с Н.Я. Мандельштам // Сетевой ресурс: <http://www.booksite.ru/fulltext/new/boo/ksh/ala/mov/75htm>.
40. Шаламов В. Переписка с А.И. Солженицыным // Сетевой ресурс: <http://www.booksite.ru/fulltext/new/boo/ksh/ala/mov/60.htm>.
41. Шаламов В.Т. Что я видел и понял в лагере // Сетевой ресурс: <http://www.booksite.ru/fulltext/new/boo/ksh/ala/mov/37htm>.
42. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. – М.: Искусство, 1964–1971 гг.
43. Эйзенштейн С.М. Метод. Том первый. Grundproblem. – М.: Музей кино. Эйзенштейн-центр, 2002. – 446 с.
44. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
45. Эко У. Поэтики Джойса. – СПб.: Symposium, 2003. – 496 с.
46. Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. – Киев: София, 1998. – 384 с.





ПОЭМА
КОНЦА
МАРИНЫ
ЦВЕТАЕВОЙ

Марине Цветаевой

*Кто создан из камня, кто создан из глины,
Но вся ты – стихия морская,
И имя – Марина, и профиль из римлян,
И поступь слегка неземная.*

*Рядясь в «богородичье рукоделье»,
Смеясь, и дразня, и сверкая,
Осталась неузнанной птицею белой
И пела как рыба морская.*

*Ты пела Поэму конца как молитву,
По сердцу ножом полоская,
Стихию стиха снаряжала на битву,
Цунами волны поднимая.*

*На стол как престол, опираясь, небесный,
Ты силу вбирала локтями.
Кричала стихи, пытаясь воскреснуть,
И в берег врасти якорями.*

*Тебя в собеседники звать не торопят
Борзые и шустрые «веды».
Поэзис стиха в словопреньях утопят
И в классики споро заедут.*

*Но мне ты учитель, подруга и память
Ума и душевных сомнений.
До встречи, Марина, всегда не устанет
Гореть твой огонь песнопений.*

Май 2009 г.

Философия – грамматика поэзии

Новалис

Чипсы, конфеты, кола, газеты, журналы,
собрание сочинений Цветаевой, Пастернака,
чипсы, кроссворды...

В скоростном аэропоезде Москва – Домодедово.

Стихия поэзиса

Над циклом очерков по антропологии стиха я стал осознанно работать где-то с 2002 года. Первым собеседником стала Марина Цветаева. Но разговор с ней был весьма приватным, закрытым. Он шел тяжело. Я никак не мог подобрать адекватный язык и стиль, точный настрой, чтобы не наврать, не скатиться в фальцет. Все инструменты были грубы и не подходили под тот поток стихии, который на тебя лился в поэзии Марины. Все равно, что стоишь у водопада, а он шумит и гремит, сваливаясь с небес вниз. И ты ничего не можешь поделать. Тебе хочется только одного – броситься в пучину, отдаться ей.

Это было в 2002 году. Потом я стал беседовать с О. Мандельштамом. Потом был И. Бродский. Потом В. Шаламов.

И вот снова Марина. Рукописи уже семь лет. Тайна автопоэзиса так и осталась тайной. Но стало чуть более понятно, на какой голос настраиваться.

Исходным пониманием, то есть некоей оптикой строя, будет, пожалуй, следующее. Искусство так же онтологично, как мир. Оно – данность. Оно ничему не учит и ни к чему не призывает. Искусственное разделение искусства





и жизни – придумка негодяев, держащих фигу в кармане. М.М. Бахтин про это давно уже сказал: «Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов» [3, с. 5].

Искусство есть особый мир. Не придуманный, а реальный. Еще более реальный, чем эмпирический мир повседневья. Мир искусства – концентрат жизни, ее онтологическое воплощение. Ты появляешься на этот свет и видишь, что он тебя крайне, катастрофически не устраивает. И ты бросаешь ему вызов. Ты рядом с ним создаешь свой мир. Мир автопоэзиса. И начинаешь в нем жить. Ты в первом социальном мире, в котором родился, жить не можешь. Поэтому если из него уходишь, то уходишь из одного дома в другой, в дом культурной формы. Или умираешь в первом мире. Или пытаешься уже из второго мира преобразовать первый. Разумеется, не все поэты могли создать мир, равно-великий миру первому.

Марина смогла. Точнее, решилась. Она жила в своей стихии поэзиса. Она не сочиняла стихи. Она ими жила. Жила честно и радикально. Дело не просто в великих страстях Марины. Она творила стихи – как строила великие храмы. И творила отношения с людьми так же. Малейший повод общения с простым человеком – и рождаются великие творения. Встреча с простым смертным Родзевичем – и рождается «Поэма конца».

Стихи – это способ существования. Только особый, альтернативный. Не комфортный. Такой же, как есть способ бытия у вулкана. У горы. У водопада. У бурной реки. Стихи и стихия. У них – корневое сродство. Онтологический избыток витальных сил.

Кто создан из камня, кто создан из глины.

А я серебрюсь и сверкаю!

Мне дело – измена, мне имя – Марина,

Я – брэнная пена морская.





*Кто создан из глины. Кто создан из плоти –
Тем гроб и надгробные плиты...
– В купели морской крещена – и в полете
Своем непрестанно разбита!*

*Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
Пробьется мое своеволие.
Меня – видишь кудри беспутные эти? –
Земною не сделаешь солью.*

*Дробясь о гранитные ваши колена,
Я с каждой волной – воскресаю!
Да здоровствует пена – веселая пена –
Высокая пена морская!*

1920

В свое время А.С.Пушкин, ее кумир и постоянный собеседник, пытался найти срединную точку между пучиной морской и камнем в «Медном всаднике». Маленький человек Евгений гибнет, попав в лом между стихией и каменным городом-чудищем, в центре которого – Медный истукан. А Петруша Гринев в войне между Властью и Бунтом благодаря любви и державной воле получил счастливый шанс на спасение.

Марина же выбрала постоянный риск полета и связанную с этим изломанную линию жизни. И так – без конца, с каждой волной воскресаю. Она – пена. Нечто воздушное, зыбкое, непрочное, но и соленое, едкое, постоянно меняющееся и изменяющее, не ставшее. Она – измена миру. Измена постоянству.

Она создана, соткана из стихии стиха. В этом ее тайна. В этом ее крайняя сложность для всякого литературоведения. Для поэтики Достоевского нашелся конгениальный Бахтин. Возможно ли найти конгениального понимающего слушателя и собеседника для Марины?

Она не просто отдается стихии. Она в ней живет. Она сама – стихия. Через нее говорит водопад. Этого, кстати, и боялся Пастернак. Он именно этого страшился. Он знал





про это*. Понимал. Но дело не в понимании. Дело в решимости. В радикальности.

И тогда рождаются строки:

*Вскрыла жилы: неостановимо
Невосстановимо хлещет жизнь,
Подставляйте миски и тарелки!
Всякая тарелка будет – мелкой,
Миска – плоской.*

*Через край – и мимо –
В землю черную, питать тростник.
Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих.*

1934

Поэтому когда ты пытаешься услышать этот гул стихии поэзиса, ты, ищущий тайну преображения человека через стих, пытаешься отстроить как-то орган восприятия, некую новую органику вслушивания, через которую можно услышать и увидеть, узреть рождение поэта в человеке, на примере Марины как-то начинаешь теряться – здесь все настолько органично и слитно, что не видишь, где начинается поэзис и где он кончается. Поскольку все есть его мир и Марина в нем – Бог. Как будто поэзис в ней уже был изначально, от рождения, в крови. Как будто ей не надо было перерождаться, возрождаться. Она жила им и в нем. Когда же из нее в 1941 году ушла стихия поэзиса – она ушла из жизни.

Структура акта автопоэзиса

Думаю, именно своим радикальным опытом Марина отвечает на вопрос о тайне поэзиса и искусства. Один сумасшедший циник обозвал крушение башен-

* В одном из писем ему она так и пишет: «С гордостью думаю о твоём влиянии на меня, не влиянии, как давлении, о в-лиянии, как река вливается в реку. И так как до сих пор на меня не влиял ни один поэт, думаю, что ты больше, чем поэт – стихия, Elementargeist (стихийный дух – С.С.), коим я так подвержена» [15, с. 99].





близнецов 11 сентября 2001 года великим произведением искусства.

Здесь страшная зрелищность события застит глаз, человек теряет меру. Будучи заморожен зрелищем, он каменеет. Также мы каменеет от зрелища атомного гриба.

Но уже давно известно, что зрелище – не главный и не поэтообразующий признак. Равно как и деструкция формы не есть признак поэзиса.

Примеры Марины и ее собратьев по духу и автопоэзису, Мандельштама, Шаламова, Бродского, показывают, что автопоэзис устроен не по принципам складывания или разоформления эстетической формы, а по принципам радикального переструктурирования и нового созидания личности по законам преображения.

Начинается все с искусства. «Искусство – искус, может быть самый последний, самый тонкий, самый неодолимый соблазн земли», – писала Марина [29, т. 2, с. 393].

Искус состоит в том, что человек берет на себя онтологическое окаянство заглянуть по ту сторону, за пределы. Он попадает в «ситуацию Гамлета». Он как бы перешагивает онтологический предел, попадая в ту «страну, откуда ни один не возвращался». Человек хочет быть. Причем сразу. Он хочет («хочет», взыскует) стать, быть, состояться. Сразу. С одного раза. Он думает (тщится), что онтологическое действие устроено так же просто, как выпить стакан воды. Как сделать вдох и выдох.



Моим стихам, написанным так рано

....

Настанет свой черед.

Фото 1911 г.





1912 г.

Но культурных подпопок, позволяющих и помогающих ему сразу быть, у него нет. У него не отстроен культурный органон, то есть структура личности, позволяющая ему быть. И человек, пока не ставший и не бывший, подвергается в разного рода деструкции, провокации и искушения, закрываясь от онтологического страха, ужаса небытия всем, чем придется, что подвернется под руку*.

Человек переживает, точнее, как бы пролетает период онтологического искушения неопределенно дол-

гое время. Бывает, на это уходит вся смертная жизнь, и наш брат человеку так и не успевает понять – что значит быть.

На этом пути происходит полная проблематизация первого опыта заглядывания и загадывания по ту сторону онтологической границы. Человек начинает понимать, что сразу стать и быть – невозможно. Предстоит пройти путь преображения и собирания себя в самообраз, пережить и прожить этот опыт на себе. Тем самым человек переживает и проживает опыт радикальной проблематизации и очищения. Без него, опыта радикальной чистки, вообще невозможен ни поэзис, ни авторский голос**.

* О культурной практике преображения и становления личности и выстраивании культурного возраста человека см. в нашей отдельной работе «Культурный возраст человека» [22].

** Оставим для отдельного разговора проблематику дискурса опыта как самостоятельного дискурса, который обсуждается активно и плодотворно, например, С.С. Хоружим и А.В. Ахутиным на се-





Проживание такого радикального опыта и есть первый и главный способ проверки человека на его окаянство – он действительно хочет стать, быть и обрести свой голос или только прикидывается, имитирует, и тяги у него не хватает на становление самообраза?

Собственно этим и отличается первая когорта поэтов от всех остальных представителей этого цеха. Первые бросились во все тяжкие, понимая, что погибнут, будут белыми воронами, но иначе не могут, иначе им – не жить.

Остальные же остались внизу, задрав, как птенцы, головы, оставив себе мелкое удовольствие писать, сочинительствовать, создавать некие более или менее талантливые формы, страдая и чертыхаясь от бессилия.

Поэт же вообще-то не сочинитель. Он не формы создает. Точнее, творение формы им осуществляется, но уже как следствие исходного опыта. Главное – поймать волну, глас бытия. Открыться ему и стать органом бытия. Стать аортой большого организма, через которую стих хлещет как «прорва». А это уже сугубо антропологическая задача-метафора, то есть предназначение человека – стать органом бытия и преисполнить его замысел, то есть отстроить свой органон.

Итак, необходим первый опыт – опыт радикальной чистки и проблематизации. Этот опыт и есть опыт откровения и радикализации, опыт связи и связности с запредельным нечто, опыт поиска новых опор, и осознания, что

минарах по синергийной антропологии – см., например [2]. Проблема выстраивания адекватного дискурса опыта в мировой мысли является особым предметом исследований. Потому мы пока оставим этот разговор. Но отметим все же, что в практике автопоэзиса важно сочетание трансцендентального опыта размыкания, опыта вопрошания о пределах и опыта творения формы. Они не являются единым сплавом, но они питают друг друга, как разные источники питают единую реку. Как говорит Хоружий, философский и религиозный опыт имеют равное первородство и берут человека как целое существо, это «единственные два опыта человека, которые несут в себе и выражают его глобальную ориентацию, его бытийное самоопределение» [2, с. 222].





опор-то и нет, и их придется создавать на самом себе самим собой.

Если этот опыт проходишь честно и радикально, то есть шанс не быть полностью разобранным на части от искушений, шанс не разложиться, а шанс стать.

Итак, положим исходный тип культурной практики радикализации, проблематизации и постановки себя на грань (рис. 1).

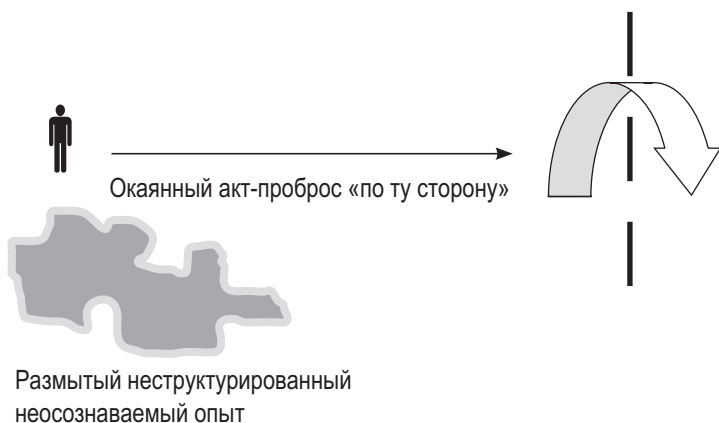


Рис. 1. Опыт радикализации

Параллельно этому опыту ты подключаешь свою рефлексию, пытаешься этот опыт осознать и ответить на вопрос – что происходит? В какой ситуации я нахожусь? Ищешь ответы, рецепты, образцы. Роешься в библиотеке культуры. Пытаешься научиться уму-разуму у умных предшественников. Но главное – пытаешься найти свой ответ на ситуацию человека, пытающегося осуществить акт онтологического самоопределения. Сам по себе опыт рефлексивного вопрошания не возникнет. Он рождается как следствие пограничного пребывания, когда ты оказываешься на грани.

Тем самым ты получаешь, точнее, начинаешь переживать как событие, весьма редкий опыт авторского философского мышления, то есть вопрошания от перво-





го лица по поводу онтологического вопроса – что есть быть? Поиски ответа на вопрос о пределах бытия и рожают опыт философствования. Это второй тип культурной практики наряду с опытом радикализации. Он невозможен без первого опыта и без исходного онтологического искусства.

Здесь тоже есть свои герои и эпигоны. Героев травили, сжигали, отдавали под суд, ссылали. Одни слыли маргиналами и утопистами, идиотами. Другие успевали создать свои школы, становились учителями-наставниками. И только много позже первые герои становились посмертно великими, их бюсты ставятся в музеи, а публика глазееет на них и ничего при этом не понимает*.

Философия рождается не на пустом месте, а после проживания ситуации пограничного постава. И если у тебя есть онтологическое окаянство продолжать вопрошать о пределах, ты пытаешься результаты вопрошания излить и воплотить в некий результат – на чистый лист. И тогда мы слышим голос от первого лица: голоса Сократа, Платона, Декарта, Канта, Ницше, Киркегора.

Если же этого опыта радикализации и предельной проблематизации в тебе нет, то ты остаешься интеллектуалом и сочинителем трактатов, создаешь спекулятивные системы или преподаешь студентам, пересказывая прочитанные тобой абы как чужие книжки. Пытаешься соорудить сам себе горацианский «нерукотворенный» памятник

* Поразительный для меня факт – массовое производство и продажа в Греции бюстов античных философов. Сократ с Платоном расходятся среди туристов как горячие пирожки. Они там так же популярны, как и любая другая попсовая скульптурка или сувенир. Сократ становится частью масскульта и ширпотреба. Местные кустари поняли, что их философское наследие теперь – ходовой товар и организовали целое производство – на поток поставили изготовление Аристотелей и Платонов. Философ стал сувениром. Его тоже можно поставить на полочку, как картинку с Гавайских островов – мы здесь отдыхали.





ник. Но он получается этакой грубой самоделкой, самопалом.

Итак, над опытом радикализации, в рамках которого человек осуществляет практики религиозного самоопределения, надстраивается опыт философского размышления, опыт медитации, результатом которого должен стать некий осознанный культурный антропологический проект тебя, проект преобразования (рис. 2).

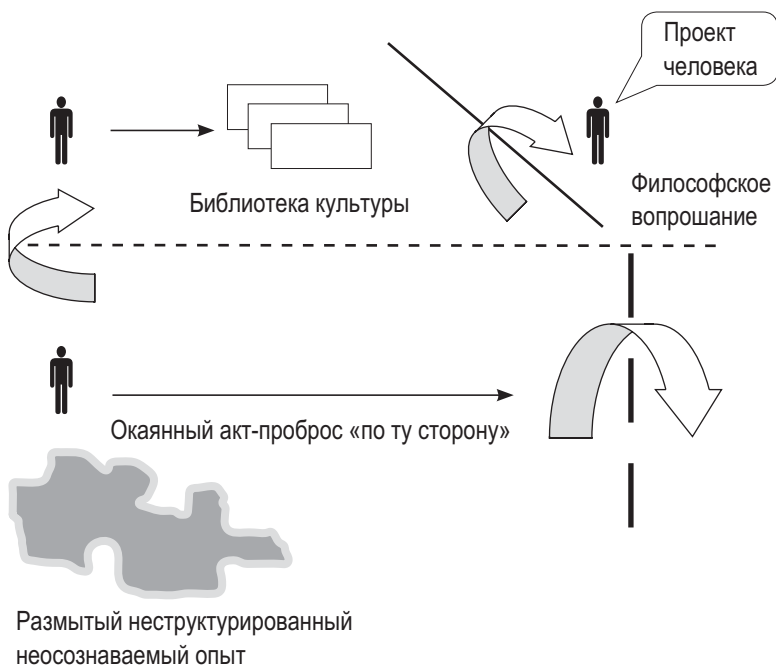


Рис. 2. Опыт философской рефлексии

Собственно только при наличии опыта первых культурных практик можно пытаться понимать и третий опыт – опыт практики автопоэзиса. Имея первый опыт радикализации и рефлексия второго, ты пытаешься выстраивать уже органон своего культурного тела, тела личности, рисуя свой образ, черновиками и набросками к которому становятся твои тексты (рис. 3).



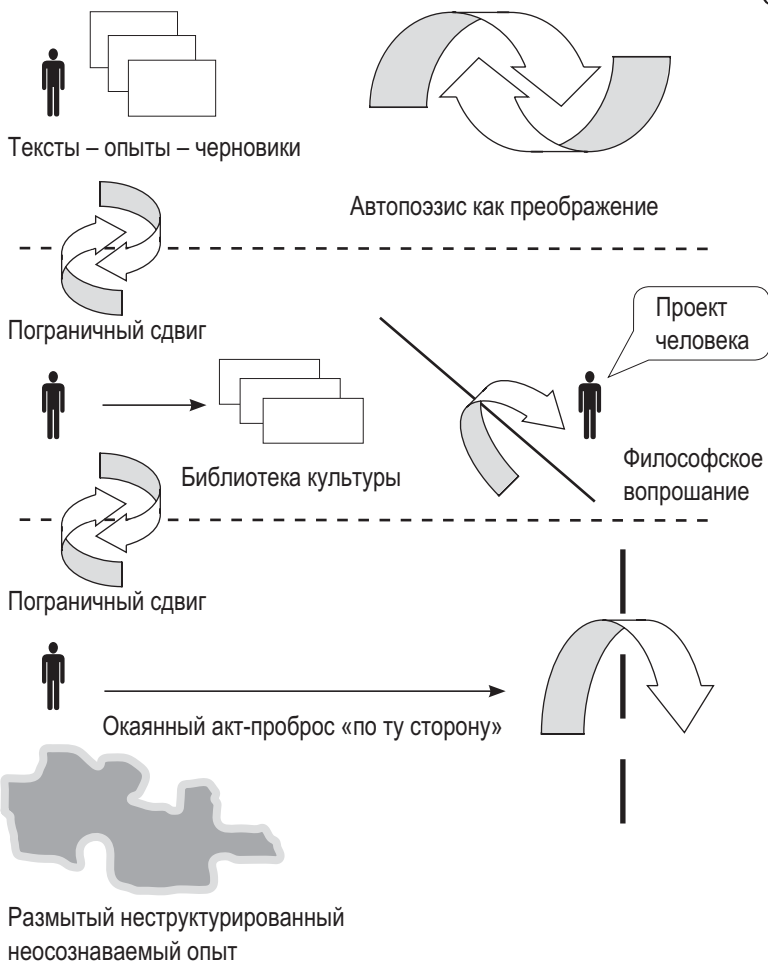


Рис. 3. Опыт автопоэзиса

При такой онтологии преобразования снимается узкоотраслевая, условно говоря, жанровая граница между философией и поэзией, между религией и философией. Между ними можно зафиксировать грань условную – как трудно различимую паузу между шагами: шаг первый, шаг второй, шаг третий. Главное – набрать ход движения. Но сама по себе эта конструкция едина, она не разделяет в себе три





опыта. Последние суть части одного умного действия, как вдох и выдох, как взмахи крыльев – вверх-вниз. И только при постоянных взмахах ты можешь удержаться на лету. Перестанешь совершать постоянные пограничные сдвиги вверх-вниз – и ты сорвешься, то есть потеряешь онтологическую силу, держащую тебя на плаву, на лету.

Философия – грамматика поэзии

Стак получилось, что именно в те дни, когда я дописывал этот очерк, из печати вышел сборник работ В.В. Биbihина «Грамматика поэзии», посвященный как раз проблематике, которую можно обозначить нашими категориями – антропологии и философии стиха или поэзии [6].

В сборнике опубликованы курсы лекций Биbihина в МГУ, а также материалы семинара по современной поэзии, который вел Биbihин, большая часть которого посвящена поэтике О.А. Седаковой.

Этот сборник поразителен созвучием тому, что я пытаюсь сделать по антропологии стиха, с одной стороны, и страшным одиночеством авторов, Биbihина и Седаковой. Потому что в начале 90-х и потом в 2000-х так говорить и писать можно было позволить себе, находясь уже в ином времени.

Курс свой Биbihин начинает с фразы Новалиса, которую я взял в качестве эпиграфа к этому очерку: «философия – грамматика поэзии».

Собственно вокруг этого тезиса и разворачивается разговор. Биbihин восстанавливает исконное родовое предназначение поэта, согласно которому практика поэзии – спасение человека и через него как мессию (Христос) природы [6, с. 10]. Он сравнивает и уравнивает поэта со священником в их культурной функции: «В этом смысле, что Христос существо человека, поэт и священник одно» [Там же, с. 9]. Биbihин, опираясь на немецкую традицию (Новалис,





Гельдерлин), фактически восстанавливает утраченную память культуры о поэте как герое, то есть жертве и жертвователе: «Поэт и священник были исходно одно, и лишь позднейшие времена их разделили. Истинный поэт всегда священник, так же как истинный священник всегда остается поэтом (Новалис)» [6, с. 9, прим. 4].



1924 г.

Интенсивное и настойчивое восстановление немецкой культурной памяти для Биbihина важно для подтверждения своего ключевого тезиса в работах последних лет – о возврате к другому новому началу, о восстановлении этого начала (см. его работы «Другое начало», переводы Хайдеггера).

На фоне постылых и лихих 90-х годов прошлого века ссылка на культурную традицию, увязывающую роль поэта и священника, звучала одиноко и глухо. Вот снова из Новалиса: «Поэзия есть великое искусство создания трансцендентального здоровья. Поэт есть трансцендентальный врач. Поэзия властно правит болью и соблазном – удовольствием и неудовольствием – заблуждением и истиной – здоровьем и недугом – она перемешивает все ради своей великой цели всех целей – возвышения человека над самим собой» [6, с. 10–11, прим. 7].

В плотной речи Биbihина с густой примесью цитат из Новалиса, а затем и Гельдерлина и ведической традиции перемешиваются позиции и теряется историчность – это говорит немецкий романтик, священник-носитель ведической традиции или современный философ?





Но ключевые вещи сказаны: «Поэт прототип человека, но вот что: не как первый Адам, который когда-то был, а прототип сейчас, по которому все образуется» [6, с. 11]. И это восстановление роли поэта всегда актуально, поскольку «мир снова и снова отпадает от своего начала и существования, верности и любви, и поэзия каждый раз берет его уже как хаос, лес (материю), чтобы создать мир заново» [6, с. 10–11].

Тем самым Биbihин возвращается к родовой роли поэта – восстановление утрачиваемой цельности человека и мира и через поэзис делается попытка (равная попытке), отдавая себя в жертву, восстановления целостности человека, являя тем самым себя как человека. Человек становится собой через поэзис и выращивание в себе роли поэта. Биbihин восстанавливает мировые корни-смыслы, культурный этимон понимания существа поэзии. Делая отсылки к Новалису, он идет далее к Ригведе и античной традиции.

На этом фоне уместно спросить себя и умного собеседника – такое ли место занимает поэт сейчас? И не в том ли суть культурного кризиса и антропологической катастрофы, что она, эта культурная функция поэта, утеряна? Не в том ли кризис, что поэт перестал быть держателем культурных скреп, властителем, держателем власти через слово бытия, перестал быть органом бытия?

Биbihин говорит о культурной триаде, об особой роли поэта, философа и священника, фактически утверждая, что роль жертвователя перенял у священника поэт*. Философия же выстраивает, вырабатывает грамоту для поэта, расшифровывает ее, благодаря которой поэт *узнает себя*. Первое правило поэтической грамотности, говорит Биbihин, –

* В исследовании мифологических текстов и ритуалов В.Н. Топоров выстраивал известную культурную триаду – о роли царя, первосвященника и поэта, трех участниках священного действия. Поэт в этой триаде выполнял роль мифотворца, мифохранителя, держателя культурной традиции, памяти рода [26, с. 19–21].





самоописание, самораскрытие себя, своего лица, раскрытие истории, правды своей, правды лица – через зеркало философии.

В этом смысле, с опорой на Веды, Бибихин утверждает, что поэт – такой же делатель священного текста, как священник – делатель священной литургии [6, с. 17].

Если продолжить это рассуждение, то можно сказать, что поэт не от себя говорит, а сквозь себя произносит, озвучивает глас, зов сакрального, становясь жертвователем. В культурном смысле великие поэты в наш безбожный век, такие, как Мандельштам, Цветаева, Шаламов, Бродский, восстанавливали именно эту сакральную силу поэта, они выполняли онтологическую, а не только стихотворческую работу.

Можно обозначить места и роли в этой культурной триаде. Если священник – хранитель связи с Небом, Царством Божиим, а царь – хранитель Царства Земного, держатель связи человека с Землей, то поэт – связник-оформитель связи обоих Царств, Неба и Земли. Царственное место у каждого. Царствование, то есть властвование, у каждого – свое. У Поэта – власть слова, сила языка, который связывает все три мира.

Хотя Сальери и признавался в зависти своей, что:

*Нет правды на земле,
Но правды нет и выше...*

Но это признание уже не поэта, а завистника. Поэт – как тот шаман, устраивавший и организующий в священном ритуале перехода полет в космос, проводник и восстановитель связи. Исследователь сибирского шаманизма Е.С. Новик писала: «Само же камлание призвано восстановить равновесие, ликвидировать нарушение миропорядка...» [16, с. 58]*.

* На материале шаманских камланий Е.С. Новик показала роль поэта-шamana в ритуале восстановления в категориях типов и каналов коммуникаций в ритуале [16]. Следуя за французскими автора-





Забегая вперед, скажу, что Марина Цветаева больше похожа как раз на языческого бога и на шамана, которому подвластны космические стихии, нежели на христианского смиренного пиита.

Поразительно, кстати, то, что в качестве собеседника Библихин, разумеется, призвал и Пушкина, «наше все», у которого есть хрестоматийные строки о служении поэта:

*Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.*

Поэт. 1927

Проблематику антропологии стиха у Пушкина мы еще затронем отдельно, она, пожалуй, самая сложная и объемная*. Но уже этого достаточно, чтобы показать, что эта тема помнится поэтами. Эстафету от Пушкина как раз и взяли

ми (Леви-Строс, Греймас), она выделяет три канала коммуникации в ритуале обмена: воздействие словом – обмен информацией, воздействие вещью – обмен ценностями, воздействие действием – обмен силой. А.Греймас выделял три модальности в коммуникации: передача информации, слова (модальность знать), передача ценности, объекта желания (хотеть), передача силы, могущества (мочь) [9, с. 104]. Через описание чередования этих обменов Е.С. Новик показывает, как в ритуале камлания происходит восстановление утраченной цельности (через действие знать, затем действие мочь, затем действие хотеть). Так вот поэт был синкретической фигурой в ритуале, выполняя роль шамана и ритуального царя. И через камлание происходило восстановление утраченного равновесия, ликвидация нарушения миропорядка [16, с. 58].

* См. первый наш опыт по поэтической антропологии: «Тема черного человека в поэтической антропологии А.С. Пушкина» [21].





наши поэты в XX веке, одним из ключевых среди них была Марина Цветаева.

Пример Марины в очередной раз (который уж!) показывает никчемность попыток объяснить тайну поэзиса из эмпирической жизни поэта, из его повседневных проблем индивидуальной жизни. Впрочем, и из воспоминаний его родных, близких, друзей, истинных и мнимых*.

Что можно понять в генезисе стиха, обсуждая эпизоды биографии? Встретила она однажды некоего А.С. Штейгера и написала «Стихи сироте».

Наконец-то встретила

Надобного – мне:

У кого-то смертная

Надоба – во мне.

Что для oka – радуга,

Злаку – чернозем –

* Хотя наш брат исследователь все же пользуется и воспоминаниями, и письмами. И далее в очерке будут приведены и воспоминания, и переписка. Но все же всякий раз ты должен себя укорачивать и понимать, что память – всегда вещь живая, переменчивая, пристрастная. Она сидит на человеке, и живая рана не дает покоя. Известно, что Цветаева и Ахматова разошлись, не поняли друг друга. Известно также, что разошлись Шаламов и Солженицын. Вот, например, как интересно вспоминает А.С. Эфрон. Она пишет А.А. Ахматовой (в 1959): «Некоторое время тому назад мы, наконец, познакомились с женой О.Э. (Мандельштама) (Н.Я. Мандельштам), и все получилось совсем неожиданно: четыре часа ехали вместе в машине и тихо, вежливо и ядовито ругались всю дорогу. Не сошлись характерами буквально с первого взгляда, как обычно влюбляются. Она сидела – шерсть дыбом – в одном углу со своим Мандельштамом, а я в другом – тоже шерсть дыбом – со своей Цветаевой, и обе шипели и плевались» [33, т. 2, с. 62]. Также не были дружны и обе близкие родственницы Марины – Ариадна Эфрон и Анастасия Цветаева. Причина у всех фактически одна: каждый считает, что лучше других понимает Мастера и ближе всех был к нему. В итоге – кто кого переменяет. Впрочем, думаю, что Ариадна была более точна и глубока в своей памяти о матери, в отличие от других.





*Человеку надоба
Человека – в нем.*

*Мне дождя, и радуги,
И руки – нужней
Человека надоба
Рук – в руке моей.*

*Это – шире Ладоги
И горы верней –
Человеку надоба
Ран – в руке моей.*

*И за то, что с язвою
Мне принес ладонь –
Эту руку – сразу бы
За тебя в огонь!*

11.09.1936

Некий ординарный и мало кому известный поэт А.С. Штейгер, больной туберкулезом, написал ей письмо с просьбой помочь ей душевно. Она, как это всегда у нее и было с другими, ответила ему мигом, лавиной, прорвой, забросала его письмами и стихами. И тот просто захлебнулся. Он не мог выдержать этой лавины. Был слишком тривиален и мелок.

Но стихи Марины по этому эпизоду – целый Монблан поэзиса. Целая философия о надобе человека человеку. Мощный сгусток поэтически оформленной мысли. Далее, опять же, как это было у Марины, она разочаровывается в адресате. Понимает его мелкоту и в письме уже пишет ему отповедь. Сравним (письмо весьма характерно и относится ко многим ее корреспондентам–мужчинам):

«... Мне для дружбы, или, что то же – службы – нужен здоровый корень. Дружба и снисхождение, только *жаление* – унижение. Я не бог, чтобы снисходить. Мне самой нужен высший или по крайней мере равный. О каком равенстве говорю? Есть только одно – *равенство усилия*. Мне совершенно все равно, сколько Вы можете поднять, мне важ-





но – сколько Вы можете напрячься. Усилие и есть хотение. И если в Вас этого хотения нет, нам нечего с Вами делать.

Я всю жизнь нянчилась с *немоющими, с не хотящими мочь...*

Когда человек говорит: я – мертв, что же: попробуем воскресить! (И воскрешала!) Но когда человек говорит: я мертв и НЕ хочу воскреснуть – милый друг, что же мне делать с трупом???» [29, т. 2, с. 534–535].

Поэзия обрыва

В свое время наш философ Э.В.Ильенков любил ссылаться на уникальный случай из практики тифлосурдопедагогики. Он занимался со слепоглухонемыми детьми в интернате со своим другом, известным педагогом А.И.Мещеряковым. У него были ученики среди воспитанников интерната, в том числе Александр Суворов, ставший позднее доктором наук. Слепоглая Юлия Виноградова однажды гуляла вместе с воспитателем. Они шли вдоль оврага, и Юля каким-то чудесным образом запомнила абрис этого оврага. Она потом пришла после прогулки и в пластiline воспроизвела рисунок края оврага. Она шла, запоминала край обрыва ногами, буквально, своим телом, и потом воспроизвела этот образ оврага в пластiline, предметно. Тело реального оврага было воспроизведено в теле пластилинового оврага. Для Ильенкова этот случай был примером для аналитики по поводу становления «мыслящего тела» и обсуждения феномена формирования сознания [10, с. 451].

Но мне здесь важно иное. Если угодно, Марина Цветаева всю жизнь ходила по обрыву и воспроизводила в стихах его край. Марина – поэт, ходящий по обрыву.

Я долго не мог найти антропологический аналог ее «безмерности в мире мер». Не бесформенности, а безмерности. Форма как раз есть. Она классический поэт. Ее классические формы точны и линии стиха резки. Над фразой ра-





ботает долго и упорно. В абсурд и верлибр не ввергается. Ударность и строение ее стиха и ритма – пример другим поэта́м. Но важно другое.

Как люди живут в этом обжитом мире, предпочитая не жить на краю, так и поэты – предпочитают не ходить по краю пропасти, боясь идти до предела, ходить «по лезвию ножа».

Марина – поэт, живущий на краю, зовущий и других (особенно равного себе, как она думала, Пастернака) идти на предел, за предел. Она, как та девочка, идет по краю обрыва и пишет стихи, рисуя обрывы, пропасти. Ее поэзис – граничная линия, за пределами которой – Иное.

Рисунок ее стиха – странная стенограмма горного вида, линия обрыва-разрыва.



Постоянно двигаясь, перемещаясь резкими рывками по краю стиха-слова, она, испытывая слово и себя на предельность высказывания, вырисовывала этот край, который становится реальной метафорой ее поэзиса, линией ее поэтического лица. Ее профиль странным образом повторял профиль обрыва. Она пишет Пастернаку в 1926 году: «Борис, я люблю горы, преодоление, фабулу в природе, становление, а не состояние... Становление одновременно с себя и горы. Гора растет под ногой, из-под ноги...» [15, с. 164].

Ариадна Эфрон подтверждает: эти Эвересты чувств (всегда Эвересты по выси, Этны и Везувии по накалу), – воздух ее чувств был раскален и разряжен, она не понимала, что дышать им – только раз хлебнуть. Всех обитателей долин пыталась сделать альпинистами. Не понимала человеческие утомления от высоты, у людей от нее делалась горная болезнь.

Марина – горный поэт, не равнинный, не протяжный. Ее стихи – перепады и перевалы, уступы, пропасти и об-





рывы. У нее горная прерывистая душевная кардиограмма. Ландшафт ее поэзиса – горный. И она в нем – альпинист. С ней идти по жизни – все равно, что идти в связке по перевалу. С.Я. Эфрон не выдержал. Потому и Пастернак за ней в связке не пошел. Тяжело. Точнее, здесь, скорее всего, имеет место радикальное несовпадение ритмов. Равнинный ритм Пастернака не мог совпадать с горным ритмом Марины. Потому их роман мог быть лишь эпистолярным, придуманным, после которого – горечь утраты и разочарования.

Как раз в начале переписки с Пастернаком она поняла, что есть поэзис для нее, какова участь поэта. Она так и пишет Пастернаку: «Я сейчас в первый раз в жизни понимаю, что такое поэт. Я видала людей, которые прекрасно писали стихи. А потом жили, вне наваждения, вне расчленения, копя в строчки: не только жили: наживали. И достаточно нажившись, позволяли себе стих. – Честное слово! – И они еще были хуже других, ибо знали что им стихи сто́ют (месяцы воздержания! Месяцы и месяцы жильничества! – Не-бы-ти-я!), требовали за них с окружающих непомерной платы: кадил. Коленопреклонения. Памятников заживо» [15, с. 29–30]*.

Это письмо от 10 февраля 1923 г. А в апреле того же года она пишет цикл стихов «Поэт». Своим письмом она прокомментировала то, что потом вылилось в стихи.

*Что мне делать, слепцу и сынку,
В мире, где каждый отч и зряч,
Где по анафемам, как по насыням,
Страсти ! – Где насморком
Назван – плач!*

* Марина имела обыкновение переписывать письма, делать черновики. В другой версии письма говорится иначе: «... я много поэтов знала... Это были люди, писавшие стихи, прекрасно писавшие стихи... И все. – Каторжного клейма поэта я ни на одном не видела: это жжет за версту! Ярлыков стихотворца видала много – и разных: это, впрочем, легко спадает, при первом дуновении быта» [15, с. 33–34].





*Что же мне делать, ребром и промыслом
Певчей! – Как провод! Загар! Сибирь!
По наважденьям своим – как по мосту!
С их невесомостью
В мире гирь!*

*Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший – сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!*

22.04.1923

Потом, много лет спустя, она напомним об этом Пастернаку в письме к нему в 1935 году. Она не хранит вдохновенье в термосе, она растратчица. Не хранит себя для новых великих произведений, как многие из ее цеха, и тем самым не живут, а жильничают и жульничают.

Именно в этом цикле она себя фактически идентифицирует с культовым именем. Она – как Иов, истовый и взыскающий, спорящий с Богом. Марина – Иов в юбке, говорил потом Бродский.

*Есть в мире лишние, добавочные,
Не вписанные в окоем.
(Не числящимся в ваших справочниках,
Им свалочная яма – дом).*

*Есть в мире полые, затолканные,
Немотствующие: – навоз,
Гвоздь – вашему подолу шелковому!
Грязь бреззует из-под колес!*

*Есть в мире мнимые – невидимые:
(Знак: лепрозариумов крап!)
Есть в мире Иовы, что Иову
Завидовали бы – когда б:*

*Поэты мы – и в рифму с париями,
Но выступив из берегов,*





Мы бога у богинь оспариваем

И девственницу у богов!

23.04.1923

Поняв обрывность, крайность, радикальность задачи поэта («поэта – далеко заводит речь»), она уже не могла быть иной. И далее был только вопрос времени – вскоре появились ее самые глубокие вещи, ее метафизика поэзиса – «Поэма горы», «Поэма конца», «Новогоднее», «Поэма воздуха», по которым и можно судить, что Марина Цветаева сделала в поэзисе то, что должен был уже сделать великий философ, открыв бездны бытия. Марина средствами поэзиса совершила онтологический прыжок. И самое удивительное – ей хватило сил еще потом жить, растить детей, спасти мужа, дважды бросаясь за ним, вести тяжбу с бытом, голодом, одиночеством.



1926 г. Париж.

Фото П. Шумова

Обрывность, крайность поэзиса подтверждается и собственным признанием. Слова поэта, конечно, всегда крайне субъективны и также запредельны, как сам поэзис. Но Марина в самохарактеристике всегда точна. Точна именно своей радикальностью. В «Поэме конца» она отмечает самое важное (в письме Пастернаку): «“Поэма конца”, которая вся на паузе, без знаков препинания!» [15, с. 166]. В поэме важны именно паузы и знаки препинания. Не слова. Не метафоры, а то, что между ними – точки, тире, паузы, которые фонетически организуют разрыв в поэтической речи. А речь





эта – фактически безымянна. Ее метафизика, то есть предел высказывания не нуждается в физическом носителе*.

Ощущение контраста. Оно возникает при чтении ее текстов и сличении образа автора. При чтении – буря, стихия, порыв, перепады вверх-вниз. Формируется образ поэта такой же страсти и стихии. И мы отождествляем его с ней, Мариной, этой странной, легкой, стремительной, маленькой женщиной с зелеными глазами. И говорим – вот она, Марина Цветаева. Она это и написала.

А сама Марина говорит обратное: да, она написала, но только потому, что она умела слушать и слышать. Она лишь услышала глас стихии и стала рупором мира, вещает гласом вещуньи, через нее закричали силы земные и небесные.

А смертный носитель этого гласа при этом извивается, стонет, еле выдерживая бурю и натиск стихии, как колдун после ритуальной пляски долго болеет, приходит в себя. Это знает любой хороший терапевт, через себя пропускающий болезнь пациента.

Она погибала в 40–41 гг., поскольку не имела контакта со стихией, вынуждена была заниматься кухней, едой, добыванием пропитания, переводами третьестепенных поэтов, подсчитывать доходы и расходы, ждать каждую ночь ареста, ходить на Лубянку с передачами для дочери и мужа, заниматься сыном, который постоянно болел, был совсем ручным и неприспособленным к жизни.

Она все меньше имела возможности огородиться, сесть за письменный стол, за свое священное место. Огородиться, обставить этот свой ритуал писания как священнодействия. Письменный стол – капище, ритуальное место, ему посвящен цикл стихов как языческому божеству.

Возможности писать почти не было. И сил не было. Был потерян какой-то сакральный контакт со стихией.

* В письме Пастернаку: «Дай мои стихи без имени – я хочу, чтобы их знали – кто знает, догадается. Ведь это, по существу, безымянно» [15, с. 167].





Оставалось желание читать то, что ранее написано. Читать на кухнях, в гостях, вечером для узкого круга лиц, почитателей и просто случайных знакомых. Но радости от этого было мало. Читать просят – но понимать и проникать не могут. Восхищаются даже, но не любят. Не понимают. Они всего-навсего почитатели, то есть почитывают, послушивают. Что-то понимают, но не вникают, не ловят. Они слабы и беззащитны. Они же не могут и не хотят отдаваться стихии.

«Москва меня не вмещает» – ее слова после таких встреч.

Мытарства одинокого поэта, не понимаемого никем. Трагедия гибели дара, потери контакта. И она это понимала: «Я свое написала. Могла бы конечно еще, но свободно могу «не» [29, т. 2, с. 543]. Это странное признание, что свободно могу «не»! Диагноз поставлен самой себе, которая свободно могла всегда «да».

Марина отвергла этот посюсторонний мир, строила свой, мир поэзии. Жила в нем, в нем спасалась. Но когда перестала писать, она и погибла*.

Кудрова тоже пишет о проблеме обладания стихией и очаровании зла в поэзии Марины. И.Кудрова считает, что одна из главных тем у Цветаевой – это объяснение зла, околдованность, захваченность силами стихии.

Думаю, у Марины все сложнее. У нее – отдавание стихии и стремление идти до конца, до такой степени, что поэт оказывается как бы в центре самой стихии и сам начинает ею управлять. Как будто ты в центре тайфуна. И он тебе уже не страшен. Не он тебя несет, а ты в нем летишь. Тогда управление становится как бы твоей внутренней темой. Ты не борешься со стихией как с внешней силой, а управляешь сложной силой как сложной машиной, находясь внутри ее.

* Признание Пастернаку: «... я живу не чтобы стихи писать, а стихи пишу, чтобы жить (Кто же конечной целью поставить – писать стихи?) [15, с. 334].





Ты становишься не просто частью стихии, а ее ключевым, срединным органом. Это уже не классическая тема борьбы с Силой-Чудищем.

И. Кудрова считает, что тема Марины – околдованность злой стихией, которая творит добро. М. Цветаева в работе «Пушкин и Пугачев» это описала.

Замечу, что очарование зла – чисто мефистофельская тема времен романтиков. Это могло занимать Гете. Когда еще допускали некий миф о борьбе добра и зла и об очаровании злом. Это тема «Пира во время чумы». Но сам же Пушкин ее и преодолевает. Петруша Гринев не продает свою душу Пугачеву. Марина взяла у Пушкина пугачевщину, главный герой ее – «Пугачев» как стихия, мятеж, бунт. У Пушкина бунт – бессмысленный и кровавый.

Но у Марины сложнее: пребывание в стихии, испытание стихией и самой стихии (кто – кого?), выдерживание этой стихии и плавка стихии в форму, испытание стихии формой стиха – но не через сопротивление стихии, а через отдачу стихии, до гибели (ср. у Бродского истинный смысл трагедии), эта отдача стихии всей без остатка и потом выход из нее закаленной как сталь, и эта сталь – ее стихи.

Как раз по приезду в Союз у нее перестала работать эта душевная поэтическая плавка. Ее сталелитейный цех закрылся. Доменная печь погасла. Она утратила силу выдерживать стихию. До этого она пропускала стихию через себя и описывала это экзистенциальное ощущения пребывания в стихии. Через нее проходила иррациональная энергия, и Марина становилась говорящим орудием, и стихия обретала голос через нее, и раздавался вопль, рев, глас, плачь, стон ее поэзиса.

А потому невозможно оценить рев стихии, как нельзя оценить водопад и вулкан. Они происходят как явление.

Марина – это культурное явление, сходное с природным явлением, таким, к примеру, как извержение вулкана. На него смотришь, на эту страшную и уничтожающую красоту, и не можешь ее остановить. И только и можешь, что





задрав голову, открыв рот, затаив дыхание, смотреть, как дышит и вопит это чудовище.

Так и Марина. Открываешь книгу – и на тебя обрушивается водопад, сметая все твои устои, представления, привычки, стереотипы. И либо ты захлебываешься и тебя несет в бурном потоке, либо ты пытаешься научиться плыть в нем и даже разговаривать с ним, пытаешься подбирать слова, бормоча и чертыхаясь.

Ее невозможно читать. В смысле именно читать, то есть водить глазами по строчкам. Потому что перед тобой не текст. Это не «Три мушкетера» Дюма, этакое чтиво, которое ты, забравшись с ногами в кресло, можешь читать, захлебываясь десятками страниц и весь день, и всю ночь. Марину не читаешь. В нее погружаешься, как в пучину водопада, проникаешь, борешься, преодолевая перевалы, горы, переходы, реки и буераки. Ее преодолеваешь, по шагам, с трудом. С ней вступаешь в борьбу, чтобы не утонуть. Этакий поэтический атлетизм.

В феномене произведения, то есть происхождения, рождения из истока, исхода стихийной силы, ее *про*-хода через сердце человека и плавки в нем поэта, рождается глас Марины. Здесь почти сливаются культурный этимон поэзиса (произведение, извод, исток) и природный этимон стихии (стойхейон, элемент, первородный кирпичик, из которых состоит космос, всемирное изделие, стихия, из которой состоит мир – вода, воздух, огонь, земля). Буря стихии и



«Мой письменный, верный стол...»

Начало 1930-х.

Рисунок Ариадны Эфрон





порождает, производит событие исхождения силы, которая соединяется с поэзисом, стихией рождения стиха, и оформляется этот синтез в глас поэта, который, если не быть подготовленным, либо не услышишь, либо от него оглохнешь.

Поэма как произведение, то, что про-изводно (но не вторично), изведено (но не познано), что произошло из онтологических глубин, становится бубном шамана. Марина здесь – ведунья, колдунья, осуществляющая ритуал полета в космос.

Ее, кстати, обвиняли в дружбе с черными силами. Ее внешность, ее зеленые глаза тому способствуют.

Потому люди в большинстве своем, попадая в ее течение, захлебывались, тонули или через силу выплывали на берег. А она текла дальше. Она-то не могла их спасти, она не на берегу была. Она была сама река. Точнее, она была течением реки, той силой, которая управляет рекой. И она их обнимала, оформляла в свои мифы-образы и ими жила. Реальные люди для нее были материалом для новых мифов, а Гете, Пушкин и Рильке, которых никогда не видела, – реальными собеседниками.

Линию обрыва (разрыва) подтверждает ее телесная антропология.

Ее антропология

Бывает так. Ты читаешь какой-то текст автора и представляешь (подставляешь свой смысл) – как он выглядит. Его внешний вид, повадки, руки, лицо, походку. Потом встречаешься с ним и удивляешься: как это такой человек мог написать такое, в очередной раз утверждаясь в том, что поэтическая антропология не равна ее телесности и индивидуности.

С Мариной не так. В детстве и юности она круглолица, в очках. Куда делась потом ее плавность и округлость лица? Очень симптоматичны воспоминания Ариадны





о том, как выглядела Марина. Ее антропология, как она себя фактически физически переделала. Марина не только поэзис выделявала, она свою физику лепила, всю себя переоформила.

Аля говорила, что мать саму себя сделала смолоду, что со свойственной её натуре решимостью и энергией она начала созидать себя заново, наперекор природе. Она мало ела, изнуряла себя ходьбой, стремилась придать некую аскетичность своему облику. Стриглась особо, закрывала щеки волосами. Курила запоем, папираса стала неотъемлемым штрихом ее портрета. Очки выбросила. Заставляла себя не сутулиться. Держаться прямо и не пытаться разглядеть то, что при своей близорукости увидеть не могла.

Самоорганизованность, трудоспособность, требовательность к себе в письме, в работе – лишний показатель того, что пылкая легкая и стремительная Марина была строителем, оформителем своего поэзиса во всем, вплоть до написания писем, черновиков, дневников.

Вот, что пишет Ариадна Эфрон: «Она была невелика ростом, 163 см, с фигурой египетского мальчика – широкоплеча, узкобедра, тонка в талии. Юная округлость ее быстро и навсегда сменилась породистой сухопаростью; сухи и узки были ее щиколотки и запястья, легка и стремительна ее походка, легки и стремительны – без резкости – ее движения. ... Строгая, стройная осанка была у нее: даже склоняясь над письменным столом, она хранила “стальную выправку хребта”... Черты лица и контуры ее были точны и четки: никакой расплывчатости, ничего недодуманного мастером, не пройденного резцом, не отшлифованного... Руки были крепкие, деятельные, трудовые... Голос был девически высок, звонок, гибок. Речь – сжата, реплики – формулы...» [33, т. 1, с. 6–7].

Поразительно, но ее физический облик абсолютно ограничен стихии ее поэзиса. Точность, резкость, законченность линий лица – и та же резкость линии стиха. Та же четкость поэтического высказывания.





Она писала так же, как и ходила. Так же, как и говорила. Она оформила свою телесность так же, как оформила свой поэзис. У нее не было разрыва между стихом и своим повседневным поведением.

А. Эфрон продолжает: «Отметя все дела, все неотложности, с раннего утра, на свежую голову, на пустой и поджарый живот. Налив себе кружечку кипящего черного кофе, ставила ее на письменный стол, к которому каждый день своей жизни шла, как рабочий к станку – с тем же чувством ответственности и неизбежности, невозможности иначе...

Лбом упиралась в ладонь, пальцы запускала в волосы, сосредоточивалась мгновенно. Глохла и слепла ко всему, что не рукопись, в которую буквально впивалась – острием мысли и пера. На отдельных листах не писала – только в тетрадях, любых – от школьных до гротескных, лишь бы не расплывались чернила. В годы революции шила тетради сама.

Писала простой деревянной ручкой с тонким (школьным) пером. Самопишущими ручками не пользовалась никогда.

Временами прикуривала от огонька зажигалки, делала глоток кофе. Бормотала, пробуя слова на звук. Не вскакивала, не расхаживала по комнате в поисках ускользающего – сидела за столом, как пригвожденная (стол – престол! – С.С.)...

Писала очень своеобразным круглым, мелким четким почерком... небрежность в почерке считала проявлением оскорбительного невнимания пишущего к тому, кто будет читать: к любому адресату, редактору, наборщику. Поэтому письма писала особенно разборчиво, а рукописи, отправляемые в типографию, от руки перебеливала печатными буквами...» [33, т. 3, с. 9–11].

Это подтверждает ее переписка. Тысячи писем. Одних только к Пастернаку – более 100. Письма с подробным отчетом, анализом, деталями, вниманием к повседневности жизни и чувства. Письма нужны ей также как форма творчества. Письма – репетиция поэм. Письмо пишет так же, как пишет стихи. Как литературный текст, пишет черновик, потом переписывает.





Марина была стремительна и в поведении, в повседневном общении. М. Белкина вспоминала: «Говорила стремительно и в монологе ее был полет. Слова не успевали за мыслями, она не заканчивала фразу и перескакивала на другую, думая, должно быть, что высказала уже все до конца, она перебивала сама себя, торопилась, зачастую бросая только намек, рассчитывая, что ты и так, с полуслова, с полупафоса все поймешь, что ты уже всецело в её власти, подчинен ее логике, и успеваешь, не можешь не успевать за ней в ее вихревом потоке. Это поистине был вихрь, водоворот мыслей, чувств, фантазий, ассоциаций... Она могла быть одновременно и во вчера, и в завтра...

После встреч с Мариной чувствуешь неимоверную усталость, как после тяжелой физической работы. Эта горная болезнь, то есть стихия ее монолога» [4].

А внешний обыватель-наблюдатель начинает ее обвинять в монологизме, эгоцентризме, неправильности понимания (что у нее не правильный Пушкин и проч.).

Кстати, несмотря на эмиграцию и остракизм, ее переписывали и читали, ею дышали истинные ценители. Переписывали от руки, заучивали, перевирали, запоминали с лета... Символично: Пастернак ей написал, что ему попала плохая копия, ремингтоновая, без знаков препинания, рукопись «Поэмы конца».

Марина говорила одному своему знакомому: «Хотите, я научу Вас писать стихи? Все очень просто. Надо только отыскать такой перпендикуляр! И, как монтер на кошках, карабкаться по нему до самого верха».

Умный поэт-собеседник.

Автокомментарий

Да, есть разные поэты. Есть поэты, которые пишут, пусть даже гениальные стихи, но они их не рефлексировуют. Они не могут ничего пояснить, что и как у них про-





исходит и в чем состоит тайна их поэзиса. Они сочинители форм.

И есть умные поэты, чья проза, чья эссеистика конгенциальна их стихам. Они понимают и могут объяснить, подобрать точные слова к своему творчеству лучше всякого «веда» и «люба». К таким поэтам относятся Пушкин, Мандельштам, Оден, Бродский, Шаламов. К ним относится и Марина Цветаева. Ее проза – не просто черновики ее стихов. Они – ее продолжение, продолжение поэзиса. Они лучше всяких исследователей объясняют устройство ее поэзиса. Ее переписка – не просто ее черновики, но также и рефлексивный дневник, в котором она сама объясняет тайну автопоэзиса.

Достаточно прочитав ее «Искусство при свете совести» и вроде бы становится все понятно. Вроде бы...

Марина пишет, например: «Когда я говорю об одержимости людей искусства, я вовсе не говорю об одержимости их *искусством*».

Искусство есть то, через что стихия держит – и одерживает: средство держания (нас – стихиями), а не самодержавие, состояние одержимости, не содержание одержимости....

Робость художника перед вещью. Он забывает, что пишет *не он*. ...

Забуть себя есть прежде всего забыть свою слабость...

Дать уху слышать, руке – бежать (а когда не бежит – *стоять*) ...

Недаром каждый из нас по окончании: “Как это у меня чудно вышло!” – никогда: “Как это чудно сделал!”. Не “чудно вышло”, а чудом – вышло, всегда благодать, даже если ее посылает не Бог...

На сто строк десять – данных, девяносто – заданных: не дававшихся, давшихся, как крепость – сдававшихся, которых я добилась, то есть дослушалась. Моя воля и есть слух, не устать слушать, пока не услышишь, и не заносить ничего, чего не услышал. Не черного (в тщетных поисках исчерканного)





листа, не белого листа бояться, а *своего* листа: самовольного. Творческая воля есть терпение» [29, т. 2, с. 400–401].

Ее тексты, ее поэмы, ее песни – с сильной примесью плача, стога, причитания, исповеди. Ограниченный в гениальной форме глас ведуньи и вещуньи, которая ведает о тайных силах. Марина скорее язычница, нежели христианка. Для нее Бог – это мировая стихия, точнее, богов у нее много. Это все силы мира. Она ведает, колдует со стоном, всхлипом, криком и скрежетом зубовным, а затем возвращается, буквально падает ниц в этот дольний мир и затем снова улетает.

Как шаман улетал в космос по вертикальному столбу, коридору, сопровождая путника наверх, так и Марина сопровождает наверх, улетает, чтобы получить силу.

Один из разделов ее работы «Искусство в свете совести» так и называется – *Intoxiques*, интоксикация, заражение вирусом, инфекцией. Организм заражен, одержим.

И совесть выступает как мерило управления инфекцией. Со-весть, созвучие, совладение звуком мира. Услышать голоса мира. Совесть – не тощая мораль. Совесть – не нравственная проповедь. Совесть – настроенность на голоса мира, чтобы не соврать, не сфальшивить, не скатиться на писк и фальцет, не сорвать голос, а найти верную интонацию, чтобы сказать правду о себе.

Поэтом водит не он сам, а тайная сила. Надо уметь в этом смысле слушать, прислушиваться, присматриваться.

Замечу, все же, что такая речь о поэзисе – некий прием, метафора, фигура речи. Все же это пишет Марина, обладающая мужским умом и характером. Она отдается стихии, но надо уметь ей отдаваться, надо уметь слушать и слышать. И управлять собой при этом. Она-то контроль при тайном разговоре со стихий не теряет. Уходила в горы, в лес и слушала, настраивала свой слух, всю свою органику. Мало отдаваться, надо уметь отдаваться так, чтобы тебя стихия не пожрала. Она сидела за своим столом как за станком и оттачивала, подбирала слова, искала рифмы, вновь оттачивала...





1928 год. Понтайяк

И. Бродский постоянно говорил о том, что поэт – орган языка. Через поэта говорит язык. Но в этом же зарыто лукавство, точнее, хитрость самого мира, обманка. Сама Марина и сам Иосиф огранивали свою поэтическую форму, несмотря на стихию, которая шла через них. Как река плывет меж берегов и принимает извилины берегов, как водопад падает туда, куда можно упасть, твердая форма камня и земли оформляет

эту жидкую стихию, так и стихия стиха, поэзиса оформляется в некое метафизическое задание, которое поэт все равно выполняет и пытается уловить его. Он ловит этот зов, он пытается его услышать. Стихия входит в него, но умеющий уши да слышит. Все равно ведь нужно ухо и нужен глаз, без которых стихия не улавливается.

Марина не признавала факта поэзиса как сделанности, искусственности стиха. Произведенности. Сама отдавалась стихии, сознательно демонстрируя отдачу, страдая от этого всю жизнь, страдая индивидуально, эмпирически, как социальный индивид, но как поэт не отрекаясь от этого, зная свой дар и понимая цену дару.

Но при этом всегда превращала поэзис в работу, тяжкую, но без которой не жить. Главное – чтобы был стол, тетради, кофе. Она к столу была пригвождена. Она даже письма писала сначала на черновик, потом переписывала. И этих писем – более тысячи.

Характерно ее признание: «Мне *очень* мало нужно было, чтобы быть счастливой. *Свой* стол. Здоровье своих. Любая погода. Вся свобода – все» [29, т. 2, с. 544].





Есть у нее удивительные стихи, посвященные столу.

Мой письменный верный стол!
Спасибо за то, что шел
Со мною по всем путям.
Меня охранял – как ирам.

Мой письменный выючный мул!
Спасибо, что ног не гнул
Под ношей. Поклажу грез –
Спасибо – что нес и нес.

Строжайшее из зеркал!
Спасибо за то, что стал
(Соблазнам мирским порог)
Всем радостям поперек,

Всем низостям – наотрез!
Дубовый противовес
Льву ненависти, слону
Обиды – всему, всему.

Мой заживо смертный тес!
Спасибо, что рос и рос
Со мною, по мере дел
Настольных – большал, ширел,

Так ширился, до широт –
Таких, что, раскрывши рот,
Схватясь за столовый кант...
– Меня заливал, как шtrand!

К себе пригвоздив чуть свет –
Спасибо за то, что – вслед
Срывался! На всех путях
Меня настигал, как шах –

Беглянку,
– Назад, на стул!
Спасибо за то, что блюл
И гнул. У не вечных благ
Меня отбивал – как маг –





Сомнамбулу,
Битв рубцы,
Стол, выстроивший в столбцы
Горящие: жил багрец!
Деяний моих столбец!

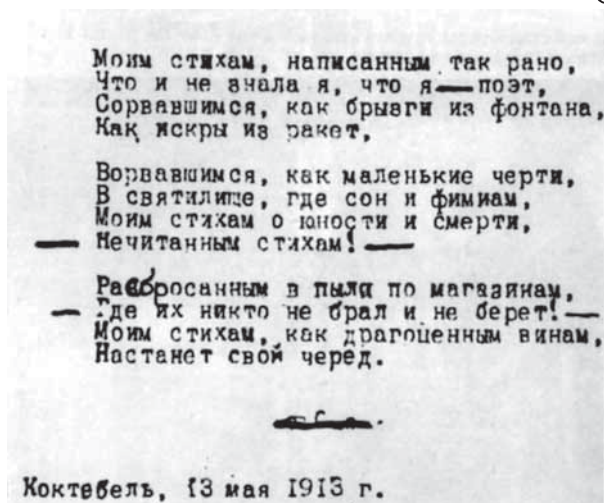
Стоп! столпника, уст затвор –
Ты был мне престол, простор –
Тем был мне. Что морю толп
Еврейских – горящий столп!

Так будь же благословен –
Лбом, локтем, узлом колен
Испытанный, – как пила
В грудь въевшийся – край стола!
Июль 1933

Стол для Марины – как столп, на котором она – столпник, стоящий всю жизнь, на который ее призывает великая служба. Одновременно стол – как ствол, дерево, корнями растающее в землю и кроной уходящее в небо. Она любила природу, любила как язычница, не созерцательно, а деятельно. Любила не просто ходить, а преодолевать природные пространства. Не гулять празднo, а именно преодолевать, полной грудью вдыхая окружавшую ее стихию. Стол для нее стал частью стихии, стоящей в доме. Она – не урбанистка. Боялась машин, лифтов. Могла заблудиться в городе. В лесу не блуждала. В городе – могла заплутать даже в знакомом квартале. Стол – ее капище, ее священное место. И это не просто метафора. Это главное, что нужно было – предельный аскетизм: пространство стола как пространство для священного действия, результатом которого и становились стихи.

При такой аскетической радикальной свободе (стол и – вся свобода!) Марина могла быть радикально щедрой. А потому – не судила, а просто порывала. Как пролетала мимо. Как чайка. Пролетит, крикнет и летит дальше: «Права суда над поэтом никому не даю. Потому что никто не знает. Только поэты знают, но они судить не будут. А священник





отпустит. Единственный суд над поэтом – само-суд. Только с таких как я, на Страшном суде совести и спросится. Но если есть Страшный суд слова – на нем я чиста» [29, т. 2, с. 405, 407].

Поэт обрывает только так и может. Он строит суждение как суд. Он судит себя за действие на краю, за действие поэзиса. Мы же привыкли действовать наоборот. Строить суд и суждение на некоем спекулятивном знании. На признании, присвоении себе права суждения о другом на основе некоего знания, которое становится нормой-оценкой.

Но как можно судить огонь, пожирающий дом? Как можно судить потоп? Вулкан? Суд – категория «слишком человеческая». Акт суда – признак кризиса. Суд – кризис. Кризис – фиксация границы. Предела. Конца. Когда обнажаются начала и концы. Как обнажается кость при глубокой ране. Рана кровоточит. И здесь не суждение нужно, а страдание и сострадание. Переживание страдания как очищения.

Марина судит: «К искусству подхода нет, ибо оно – захват. Пока ты еще подходишь – оно уже захватило» [29, т. 2, с. 406].

Здесь слышится переключка с другими. В.В.Бибихин в свое время указывал, что человек превратил свое познание





в захват. И любовь стала захватом. Управление стало пониматься как захват (ситуации, площадки), о чем говорил методолог Г.П. Щедровицкий. От захвата переходим к перехвату. Человек перехватил инициативу. Но Марина говорит о захвате стихией тебя. В поэзисе речь идет не о захвате кем-то тебя, а о захвате, одержимости тебя стихией, то есть способности быть органом бытия, его голосом, когда он через тебя начинает говорить. И поэт как бы пребывает в нем.

Сильная мысль сама есть захват. Мысль как страсть. И жизнь как захват. Человек – захватчик по жизни, своему онтологическому заданию. Захватчик-перехватчик. Он переполнен умыслом и вымыслом, но редко переживает промыслы и замыслы.

Игру задают приставки: *замысел, вымысел, умысел, промысел, помысел.*

Так же и с онтологической хваткой: захват, ухват, перехват, схватка. Нахватать, прохватить.

Вымысел – придумка хитроманов. Хитрость рационального, рассудочного негодяя, негодного ни на что пижона. Он придумывает мир, все свое существование. Существует в придумках, вымыслах. Действительного, онтологического корня не ищет. Ему удобно так жить – самооправданием циничного рассудка. И самооправдывается он задним числом. И вымыслом умысел прикрывает.

Умысел – фи́га в кармане. Спрятанный, точнее припрятанный, но с кончиком платка, торчащим из кармана, тайный смысл своего действия. Вымысел делают с умыслом. А умысел предполагает вымысел.

А замысел предполагает исполнение промысла. Божье повеления. Помысел отличается от умысла тем, что он явлен, чист, видим. Не скрыт.

Мысль укутана в промысле, предполагает замысел и чистый помысел, за которым идет умное действие. Умное – не вымышленное, не с умыслом, а как окаянство помысла как исполнение промысла.





Характерный пример здесь – В. Маяковский.

Марина писала о нем (любя искренне и открыто, хотя и споря всю жизнь): «Двенадцать лет подряд человек Маяковский убивал в себе Маяковского-поэта. На тринадцатый поэт встал и человека убил. Если есть в этой жизни самоубийство, оно не там, где его видят, и длилось оно не спуск курка, а двенадцать лет жизни. Никакой державный цензор так не расправлялся с Пушкиным, как Владимир Маяковский с самим собой. Если есть в этой жизни самоубийство, оно не одно, их два, и оба не самоубийства, ибо первое – подвиг, второе – праздник. Превозмогание природы и прославление природы. Прожил как человек и умер как поэт» [29, т. 2, с. 407]*.

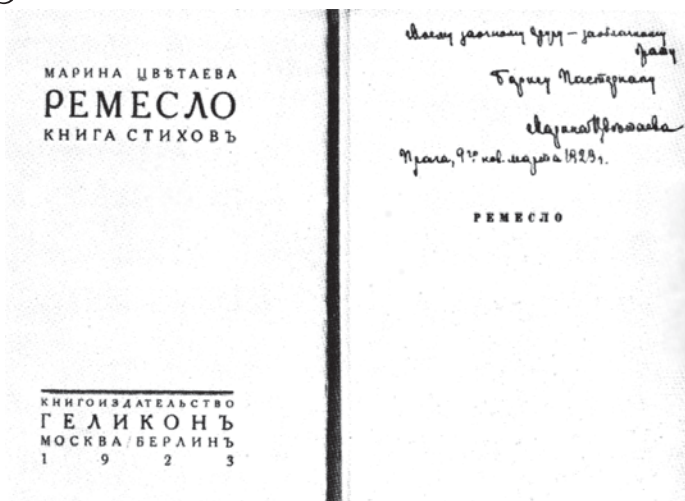
Человек-поэт спутал замысел и умысел. И отдал свой дар не автопоэзису, а молоху Революции.

В другом месте: «Правда поэта – тропа, зарастающая по следам. Бесследная бы и для него. Если бы он мог идти позади себя. Не знал, что произнесет, а часто и что произносит. Не знал, пока не произнес, и забыл, как только произнес. ... Просто – укол в сердце Вечности» [29, т. 2, с. 396].

Марина лишь подтверждает наше допущение о радикальности как начале всякого опыта (см. выше об опыте радикализации и искусстве): «Поэт есть ответ. От низшей степени простого рефлекса до высшей – гетевского ответственания – поэт есть определенный и неизменный душевно-художественный рефлекс: на что? ... Пушкин сказал: на все» [29, т. 2, с. 395].

* Поразительной была их последняя встреча. Он приехал в Париж весной 1929 года. Выступал на одном из поэтических вечеров, организованных местными коммунистами. Марина была приглашена тоже. Он читал стихи. Она согласилась переводить его вступления перед чтением стихов. При этом выступал как всегда резко, остро, задав Марине работу – ей пришлось подбирать адекватные слова для перевода [33, т. 3, с. 97]. Поразительно! Русский поэт Цветаева переводит русского поэта Маяковского в Париже на французский язык французским слушателям.





Книга стихов «Ремесло» с дарственной надписью
Б. Пастернаку: «Моему заочному другу, заоблачному брату
Борису Пастернаку. Марина Цветаева.
Прага. 9 марта 1923 г.

Эти самопризнания есть автографы Поэта. Она не от мужского заднего ума (как у некоторых в мемуарах). Она – поэт. Поэт не имеет гендера. Она и любила не как женщина. Ни один мужчина не мог вынести ее страсти, ее стихи. Она захлестывала, и человек, предмет страсти, тонул в ней. Захлебывался. Он попадал в водоворот, водопад. Нужно было быть конгениальным, чтобы выдержать это и не утонуть. Мандельштам выдержал. Более того, укрепился и стал поэтом. Пастернак увильнул. Испугался. Хотя она думала, что он – равен ей.

Это была стихия стиха, то есть ритм времени, гул мира. А она сама – его орган, трубный глас. Это не могло продолжаться долго. Силы не беспредельны, чтобы быть-выть как выпь, чтобы через себя, будучи проводником онтологической тяги, изливать стихию бытия.

Собственно в этом суть и смысл онтологии поэзии. И ее же предельный смысл. То есть самое само поэзиса. По-





этому У.Х. Оден считал поэзию точнее науки и философии. Поэтому дружбу и любовь с ней никто и не выдерживал. Как можно дружить со стихией? Она разбивалась о другого как морская волна.

Марина это понимала: «Рильке (для нее – идеал Поэта – С.С.) не есть ни заказ, ни показ нашего времени, – он его противовес... Время его не заказало, а вызвало» [29, т. 2, с. 371]*.

Ее суждения о другом Поэте – как автографы. Они – про себя: «Быть современником – творить свое время, а не отражать его. Да, отражать его, но не как зеркало, а как щит. Быть современником – творить свое время, то есть с девятью десятymi в нем сражаться, как сражаешься с девятью десятymi первого черновика» [29, т. 2, с. 371].

Поразительно и то, что Марина мыслила фактически антропологическими категориями. Она думала о предназначении не просто поэта, а человека. В одном из последних писем Пастернаку она пишет (это после многолетней переписки, уже в 1935 году!): «Тебя нельзя судить как человека, ибо тогда ты – преступник (в черновике у нее вариант – «чудовище» – С.С.). Убей меня, я никогда не пойму, как можно проехать мимо матери, на поезде – мимо 12-летнего ожидания. И мать не поймет – не жди. Здесь предел моего понимания, нашего понимания, человеческого понимания. Я, в этом обратное тебе: я на себе поезд повезу, чтобы повидаться. Не проси понимания от обратного (обратнее нет. Моя мнимая резкость). И здесь уместно будет одно мое наблюдение: все

* Кстати, суждения о смысле понимания другого поэта и работе по пониманию как всегда точны и резки. Вот по поводу перевода другого поэта (на примере Рильке): «Перевести не только на (русский язык, например), но и через (реку). Я Рильке перевожу на русскую речь, как он когда-нибудь переведет меня на тот свет. За руку – через реку. ... Вскрыть сущность нельзя, подходя со стороны. Сущность вскрывается только сущностью, изнутри – внутрь, – не исследование, а проникновение. Взаимопроникновение. Дать вещи проникнуть в себя и – тем – проникнуть в нее. Как река вливается в реку...» [29, т. 2, с. 350].





близкие мне – их было мало – оказывались бесконечно мягче меня, даже Рильке мне написал: “Ты права, но ты жестока” – и это меня огорчало, потому что иной я быть не могла. Теперь, подводя итоги, вижу: моя мнимая жестокость была только форма, контур сути, необходимая граница самозащиты – от вашей мягкости, Рильке. Марсель Пруст и Б. Пастернак. Ибо вы в последнюю минуту – отводили руку и оставляли меня, давно выбывшую из семьи людей, один на один с моей человечностью. Между вами, нечеловеками, я была только человек... С собой (душой) я была только в своих традициях и на одиноких дорогах... Но именно потому что всю жизнь заботилась, всю жизнь и огрызалась – отгрызалась. На мягкость в общении меня уже не хватало, только на общение (служение, бесполезное жертвоприношение) ...

О *вашей* мягкости. Вы ею откупаетесь, затыкаете этой ватой дыры ран, вами наносимых, вопиющую глотку – ранам. ... О, вы добры, вы при встрече не можете первыми встать, ни даже откашляться для начала прощальной фразы – чтобы не обидеть... Вы «идете за папиросами и исчезаете навсегда*... Ваш был и Гете, не пошедший проститься с Шиллером и 10 лет не проехавший во Франкфурт повидаться с матерью – бережась для Второго Фауста...» [15, с. 558–559].

Пора остановиться. Можно бесконечно читать и переписывать ее письма. Они точны и убийственны. Это ее *ultimatum vale*. Последнее слово Пастернаку – в последних письмах. И последняя просьба-напутствие: «Ну, живи. Будь здоров. Меньше думай о себе» [15, с. 562].

Она сознательно ставит себя рядом с самыми ею любимыми поэтами и говорит – вы не люди, вам слишком

* Речь идет об известном эпизоде. Когда Пастернак приезжал на антифашистский конгресс писателей в Париж в 1935 году, он встречался с семьей Марины. Они сидели в ресторане. Пастернак сослался на то, что у него кончились папиросы, пошел их купить. И не вернулся, уехал потом обратно в Москву, не попрощавшись. Та их встреча была «невстречей».





человеческое чуждо. Вы забываете своих близких, жен, матерей, можете их бросать, предавать, бережете себя для новых великих творений, новых Фаустов. А я, жестокая в общении с вами, как раз слишком человек.

Но вы, берегущие себя, своей мягкостью в общении и затыкаете душевные раны, тем самым реально предаете себя, как людей и поэтов. На радикальность и предельность ответа вы, такие мягкие, не способны.

Единственная обязанность на земле человека – правда всего существа. И только она задает реальную метафизическую свободу, которую желала Марина. Не свободу в кабинете для новых Фаустов, а свободу в мире, чего она ожидала и от Пастернака. Она так и пишет Пастернаку: «Я защищала право человека на уединение – не в комнате для писательской работы, а – в мире, и с этого места не сойду... Вы мне – массы, я – страждущие единицы» [15, с. 554–555].

Эта правда уединения в мире глубже и дальше истины, знания, морали, добра и зла. Это то космическое, которое задает иной, безмерный, вне всякой меры, масштаб мысли и действия.

Встреча в большом времени.

Иосиф и Марина

Думаю, что первым, кто наиболее адекватно понял Марину, был Иосиф Бродский [8]. До сих пор гуляет такой стереотип, в котором, в том числе, виновна и сама Марина: что единственным равным ей был Пастернак, что только он ее мог понять, что только он был «равносущ» ей. Об их равности пишет и Ариадна Эфрон. Думаю, что это – еще одна придумка, желание, не ставшее реальностью. Понял ее, но уже в большом времени, Иосиф Бродский. Понял именно потому, что равносущ был ей по своему поэзису, по метафизической свободе.





Когда Иосиф рассказывал Соломону Волкову о Марине или писал свой очерк о ней – это было откровение. А теперь? Кто же не знает суждений, развернутых комментариев Бродского о поэзисе Цветаевой? Только ленивый теперь не цитирует его крылатых выражений о ее кальвинизме. Но часто эти цитаты превращаются в почти божественный разговор-комментарий о том, как судят собраты по перу друг о друге. Того он чтит, а того на дух не переносит. В итоге все превращается в мелкие словопрения и сведение счетов.

Здесь же – иная ситуация. Бродский точен потому, что совершил после Марины то же самое, что и она когда-то – акт радикального автопоэзиса. Они совпадают в главном – в онтологии поэзиса, в антропологии стиха. Несмотря на кардинальное различие культурной поэтической формы и ритма, они родичи в главном, в корневом*. Думаю, Марина была бы безумно рада этой встрече с Иосифом. Впрочем, это еще одна придумка. Они встретились уже в «большом времени».

Да, Иосиф прав. Марина – кальвинистка, имея в виду, как он говорил, ее синтаксическую беспрецедентность, позволяющую ей договаривать все до самого конца. Это весьма жесткие счета человека с самим собой. В этом смысле Достоевский тоже кальвинист. Кальвинист – человек, постоянно творящий над собой некий вариант страшного суда (что относит Бродский и к себе, и к поэзии в целом). Марина точь-в-точь писала также о страшном суде-самосуде поэта над собой.

В Пушкине, например, этого нет, полагает Бродский, хотя принято считать, что в Пушкине есть все. Того, что называется надрывом, у него нет. Даже от «Пира во время чумы» не пахнет катастрофой. У Марины надрыва тоже нет, но сама постановка вопроса а la Иов, или/или – порождает интенсивность, Пушкину несвойственную, говорит Бродский. И у Толстого этого нет. С Цветаевской точки зрения,

* См. наш отдельный очерк об автопоэзисе И. Бродского в этой книге.





Толстого просто нет. Что он знал, многотомный наш граф, о самоосуждении? – вопрошает Бродский. Цветаева – это кардинальная постановка вопроса*.

*Голос правды небесной
Против правды земной.*

Марина идет до конца, когда все доводы в пользу правды земной переосмыслены и уже не работают, они отвергнуты. Цветаева – это фальцет времени, говорит Бродский. Голос, выходящий за пределы нотной грамоты. Время само понимает, что оно такое. И дает о себе знать в трагическом звуке. В этом звуке и явилась Марина.

Предельность высказывания заставляет выражать ей мысль, как правило, чрезвычайно неуютную, доведенную до конца.

*На твой безумный мир
Ответ один – отказ...*

И это тире – это продление, равное зачеркиванию, равное данному не-еет! Это прыжок через привычку, через само собой разумеющееся.

Сюзанна Зонтаг, прозаик, друг Бродского говорила, что в трагической ситуации человек обычно начинает анализировать факторы, искать, где произошла ошибка, находит варианты, чтобы эту ситуацию избежать в дальнейшем. Это обычная стратегия. Но есть и другая: дать трагедии полный ход на себя, дать ей тебя раздавить. И если ты сможешь после этого снова встать на ноги, то становишься уже другим

* Можно, конечно, отнести радикализм поэта к веянию времени. Радикализм и отказ от этого мира, его неприятие были характерны в целом для мировой культурной ситуации 1930–1950-х годов, в том числе и к направлениям в антропологии, в рамках которой шел интенсивный поиск нового антитоталитарного дискурса. Но тем не менее радикализм Марины обусловлен и подкреплен был главным, чего нет у многих французских и немецких интеллектуалов, выступавших за отказ и отрицание – идеи и практики страшного суда человека над самим собой.





человеком. Это своеобразное воплощение принципа Феникса [8, с. 34–35].

У Марины, отмечает Бродский, главное – звук. Причем, искренность звука, голоса. Когда кричат от боли. Марина – самый искренний русский поэт. Первый поэт XX века [8, с. 53, 55].

Но предельность и кальвинизм Марины не связаны с тем, что у нее были какие-то параллели в житейском опыте. Бродский отмечает: я не ищу житейских параллелей. Жизненный опыт ничего не подтверждает. Тут другое. Были люди, у которых был опыт и потяжелее. Марина отвергла этот мир и ушла в мир поэзии и там была предельна. Именно степень отрицания у нее предельна [8, с. 54].

Бродский развивает свою мысль и делает обобщение. Каждый литератор стремится к одному: постигнуть или удержать утраченное или текущее время. У поэта есть для этого средства: метрика, стопы, цезуры и т.д. И поэт противопоставляет этому Времени, его вызову – свое время поэзиса, через свой ритм, метр, форму.

Трагизм у Марины был уже до. Он совпал со временем. Эхом откликнулся. Марина пошла дальше всех, криком, звуком отбрасывая лишнее. Биографии ничего не оставалось, кроме как бежать за голосом, постоянно от него отставая. Ибо голос опережал события. Опыт вообще всегда отстает от предвосхищения. Преобладание звука над реальностью – это и есть источник трагедийного сознания. Единственный, кто рядом с ней здесь – это Мандельштам [8, с. 66].

Поэзия – высшая форма существования языка, обобщает Бродский. Это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх – или в сторону – к тому началу, в котором было Слово. Во всяком случае, это – движение языка в до(над)жанровые области, то есть в те сферы, откуда он взялся. Кажущиеся наиболее искусственными формы организации поэтической речи – терцины, секстины, дедимы и т.п. – на самом деле всего лишь естественная многократная, со всеми подроб-





ностями, разработка воспоследовавшего за начальным Словом эха [8, с. 67].

Ее система взглядов – философия дискомфорта. Проповедь не пограничных даже, а окраинных ситуаций. Именно отрицание действительности составляет ее содержание. Предтеч и последователей у нее на философском уровне нет. Единственный мыслитель, который влиял на нее и она открыто это признает – это В.В. Розанов [8, с. 70].

Внешне сильно напоминающее стремление к истине, стремление к точности по своей природе лингвистично, то есть коренится в языке, берет начало в слове. Метод отбрасывания лишнего – одно из средств этого стремления. Фонетика и семантика у поэта – тождественны. Эта тождественность придает такое ускорение, что оно выносит его обладателя за скобки любого града гораздо раньше и дальше, чем это предполагается Платоном [8, с. 71].

Добавим от себя. Это к вопросу о том, почему поэты изгнаны из государства, а оставлены философы. Очень хорошо. Истина не объективна. Истина точна. Как Естина. Истина – то, что есть. Очевидное. Феномен, явленный здесь. Поэт, стремящийся к точности в слове, нащупывает правду жизни полнее, чем любой философ.

Подтверждением всех выводов о поэзисе Марины для Бродского было стихотворение-реквием «Новогоднее». Оно было написано в память о Рильке. Но предельность цветавской дикции здесь заводит ее гораздо дальше, чем само переживание утраты.

Обычно, отмечает Бродский, в русской поэзии пишут на смерть и жалеют себя. Эта поэма – исповедь. Но исповедуется поэт не перед священником, а перед другим поэтом. А умерший поэт – это абсолютный, идеальный слушатель, с которым можно беседовать о Вечности.

Добавим, что это делал всегда Пастернак. В лирике поэт начинает себя жалеть, описывать свои переживания, утраты, то есть утери, потери чего-то, кого-то и переживание от этой утери для себя. Я потерял и мне жалко. Невы-





носимо жалко себя. Как я буду жить без него (нее)? Описывают с упоением боль утраты, болея именно от утраты для себя. У меня украли, у меня отобрали. Как отобрали любимую игрушку. И мне невыносимо жалко себя.

Если же акцент переносить на другого, то как ни странно, боль какая-то иная. Она переносится даже легче. Думаешь о том, что она (он) переживает и как она (он) переносит разрыв.

И начинаешь в себе вырабатывать силы, чтобы помочь тому Другому превозмочь разрыв. А если совсем потерял человека, то уж тут всяко тебе всегда легче. Его-то уже нет. Думать-то надо об ушедшем. Его уже нет. А ты еще здесь.

Бродский говорит, что смерть поэта – больше, чем человеческая утрата. Это прежде всего драма языка, драма неадекватности языкового акта – экзистенциальному [8, с. 81].

С уходом поэта отмирает какая-то часть языка, поскольку отмирает его, языка, орган, носитель. Отмирает тот орган, благодаря которому язык говорит, ведает миру глас.

Марина идет дальше самой по себе утраты. Она щедрей любого теолога. Ибо поэт тяготеет к космосу, космологии, а не теологии. Ибо стремится к путешествию во времени. Дантов рай куда интереснее ее церковной версии [8, с. 87].

Здесь мы весьма близки с Бродским. Выше я говорил о культурных практиках, начинающихся с опыта радикализации, с опыта постановки под вопрос самого себя и мира, в котором живешь. И весь опыт становится прошлым. Его нельзя делать вновь актуальным, то есть настоящим, в настоящем. Ты очищаешься от опыта здесь-и-теперь. Очищаешь свой мир, чтобы из пепла начинать заново. Затем осмысляешь свой опыт предельности вопрошания, опыт очищения словом.

И здесь могут быть разные культурные практики. В поэзисе оформляется опыт откровения и очищения в слове, чтобы сказать это. Когда нащупываешь, находишь форму вопрошания. Это собственно работа поэзиса. И затем, оглядываясь, описываешь опыт поэта как философ. То есть соб-





ственно эта работа по краям, рефлексия краевой работы и есть философия как мышление о пределах.

Тогда получается, что поэт мудрее философа. Видит дальше, глубже, быстрее. А философ подхватывает, плетется зади.

Бродский замечает, что стихотворный размер является эквивалентом определенного душевного состояния. У поэтов есть определенный любимый размер, который является мерилom души. Ритм – форма душевного ритма, настроя.

Размер – это автограф поэта, соответствующий наиболее часто повторяющемуся душевному состоянию поэта. У Марины, продолжает Бродский, хорей с женскими дактилическими окончаниями. В этом размере наиболее слышны причитания, рыдания, исповедальность крика. Гармоничный ямб здесь не подходит. На уровне звука идет постоянное устремление вверх и постоянная экстастика, надрыв, входящий до крика, до хрипа, фальцета [8, с. 93].

При этом поэзия изначально является искусством конденсации. Одна строчка – и комментарий на целую статью. А у Марины еще более конденсированное содержание.

Добавлю: стихотворение – это черная дыра, куда улетает материя жизни.

Я раньше писал о метафизическом прыжке у Мандельштама и у самого Бродского [23; 24]. Здесь тоже. Бродский постоянно говорит о прыжках у Марины. Прыжок, перенос, перескок через привычное, через границы. В качестве стихотворного средства используется знаменитый enjambement – перенос, перескок. Этот перенос может считаться ее автографом, ее отпечатком пальцев, отмечает Бродский [8, с. 99]. Отмечу, что у самого Бродского – головокружительные анжабеманы.

Бродский специально разбирает «Новогоднее». Марина взглянула здесь не на Рильке, а увидела глазами ушедшего Рильке на этот мир и взглянула на себя – это особая душевная оптика, об обладании которой мы не имеем сведений.





«Новогоднее» – тет-а-тет человека с вечностью, с идеей вечности. Ибо слово для Марины – не конец, а начало мира, беспредельности. Марина становится на край, предел света, зазор. Она продлевает жизнь в стихе, точнее, в нем живет тогда, когда все вокруг уже умирает [8, с. 152].

Поэзия свидетельствует о вокальных и нравственных возможностях человека как вида. Она их исчерпывает. Марина всегда работала на голосовом пределе. В «Новогоднем» соединилось несоединимое – любовная лирика и надгробный плач [8, с. 154–155].

Стих становится органом, частью органа, которым смотришь туда, куда не смотрел при жизни за пределами поэзиса. И видишь то, что в принципе не увидишь более.

А качество зрения, уточняет Бродский, определяет метафизические возможности индивида, которые, в свою очередь, являются залогом бесконечности, если не математической, то вокальной [8, с. 105].

Между словом и делом, искусством и существованием у Марины не стояло ни запятой, ни даже тире. Она ставила там знак равенства. Искусственный пример переносится в жизнь и развивается не мастерство, а душа, что в конце концов одно и то же [8, с. 105].

*Жизнь и смерть давно беру в кавычки,
Как заведомо пустые сплетни...*

Бродский замечает, что одно из определений ее творчества – это «русское придаточное предложение, поставленное на службу кальвинизму». Или – «кальвинизм в объёмах придаточного предложения». Не существует более поглощенной, более емкой и более естественной нормы для самоанализа, нежели то, что заложено в многоступенчатом синтаксисе русского сложноподчиненного предложения. Облаченный в эту форму кальвинизм заводит так далеко, гораздо дальше, чем он оказался бы, пользуясь родным для кальвинизма немецким [8, с. 117–118].





Я начал очерк с утверждения, что повод для искусства – иску́с, желание, жажда. Жажда выйти за пределы нормы мира ввиду его абсурда, тяжести и пустоты и либо ты выдержи́ваешь этот иску́с, либо он тебя пожирает. Как результат переживания иску́са – создание формы как средства спасения и выделя́вания из себя другого человека. И твой голос, единственный зыбкий вариант спасения, сугубо вокальное средство, не вещественное, становится мостиком, невидимым средством перехода через пропасть. То есть ты пролетаешь, делаешь прыжок через пропасть. Моста готового нет. В этом мире нет опор. Ты голосом поднимаешь себя и делаешь прыжок. Сугубо метафизическое усилие, чтобы перелететь. Это именно онтологическое качество настоящей поэзии. Это не мораль, не этика, не чувствительные сентенции. Это онтология стиха. Только это и может себе позволить поэт в ситуации, когда мир на краю. И когда ты на краю и тебя ничто не держит.

Этой тонкой нитью крика ты мир не спасешь. Но удержаться как пример, как образец неприятия этого края, показать этот пример ты можешь. Ты кричишь и зависи́аешь над пропастью, преодоле́вая тяготение. Тебя держит сила крика. Но чтобы набрать силу крика, надо набрать силу слова, силу звука.

Сугубо нематериальное средство спасения – слово, крик, звук. И эта нематериальная сила преодолевает силу материальную, косную, тяжелую материю. Преодоле́вает ненадолго, на время акта песни. Песня смолкла – и ты опять ввергаешься вниз. Если песня в тебе замолкает, если ты немеешь – ты гибнешь.

Поэт не обязан спасать мир. Криком поэта мир не спасешь. Но есть надежда на собственно преображение.

Бродский подводит итог. Марина – поэт бескомпромиссный и в высшей степени некомфортабельный. Мир и все вещи в нем происходящие лишен для нее какого бы то ни было оправдания, в том числе и теологического. Ибо ис-





кусство – вещь более древняя, и универсальная, чем любая другая вера. Суд искусства – суд более требовательный, чем Страшный суд [8, с. 151–152].

Муза Царского Села. Анна и Марина

*В утренний сонный час,
– Кажется, четверть пятого, –
Я полюбила Вас,
Анна Ахматова
«Анне Ахматовой».
М. Цветаева*

*В утренний сонный час,
Час, когда все растаяло,
Я полюбила Вас,
Марина Цветаева...
«Я полюбила Вас».
Песня Земфиры*

Они не встречались до 41-го года. Поразительно. Прошла вся жизнь. У Марины все главное написано. Давным-давно Марина написала целый цикл стихов, посвященных Анне. Прозвала ее музой плача, царскосельской музой.

Марина, как и других своих знакомых, в том числе заочных, пыталась поднять на пьедестал, мифологизировала и Анну:

*Златоустой Анне – всяя Руси...
Искупительному глаголу –
Ветер голос мой донеси
И вот этот мой вздох тяжелый...*

1916

И вот она в Москве снова. И в это же время ненадолго Анна приехала в Москву хлопотать за своего вновь аре-





стованного сына, Льва Гумилева. Марина все эти годы восхищалась Анной, посвящала ей стихи, дарила ей книги, по своему обыкновению, увлекалась ею, как всегда увлекалась людьми, стихами, стихиями, поэтами.

И вот в 41-ом они встретились, 7-8 июня. Инициатива шла от Анны. Позвонила Марине, долго объясняла, как до нее доехать. Потом была встреча. Позже Анна вспоминала: она приехала и они сидели семь часов. Вечером они вместе пошли в театр. На второй день – снова Марина приехала. За ночь она переписала «Поэму воздуха» и подарила Анне. За метим, поэма была написана в 1927 году.

Анна тогда сказала одной знакомой: подарила «Поэму воздуха», которую за ночь переписала своей рукой. Вещь сложная, кризисная.

А потом в своих воспоминаниях она написала: «Марина ушла в заумь. Ей стало тесно в рамках Поэзии. Она подобна дельфину, как говорит у Шекспира Клеопатра об Антонии. Ей было мало одной стихии, и она ударилась в другую или в другие. Пастернак – наоборот: он вернулся из своей пастернаковской зауми в рамки обычной поэзии. Сложнее и таинственней был путь Мандельштама» [1, т. 2].

Марина, в свою очередь, сказала Анне, которая ей прочитала отрывок поэмы (Поэмы без героя), по признанию самой Анны: Марина язвительно сказала: «надо обладать большой смелостью, чтобы в 41 году писать об арлекинах, коломбинах и пьеро» [Там же]. Марина сильно перекликается с оценкой Бахтина. Анна писала всю жизнь женскую поэзию. Лирику чувств. Марина писала метафизическую лирику. Лирику прыжка. Лирику пределов.

Это была первая и последняя их встреча. И единственная. Эти два Поэта так и не поняли друг друга. Понимали масштаб личности друг друга. Но не услышали.

Известно суждение Марины о поэтах без истории: есть поэты с историей, они развиваются, ищут, находят, теряют, снова находят новые темы. И есть поэты без истории. Они однажды нашли свою тему и всю жизнь про нее пишут. Анна





относится ко вторым. Анна – «чистый лирик», поэт без развития, чья душа и личность сложились уже в утробе матери.

В 1917 году Марина пишет: «Ахматова, не написав ни одной отвлеченно-общественной строчки, глубже всего – через описание пера на шляпе – передает потомкам свой век... Какой трудный и соблазнительный подарок поэтам – Анна Ахматова». А в 1940 году она пишет уже другое: «прочла, перечла почти всю книгу Ахматовой “Из шести книг”, и – старо, слабо... Но что она делала с 1917 по 1940 гг.? Внутри себя... жаль»*.

Сохранился любопытный отрывок о том, что думал Бахтин о Марине. Он в своих беседах с Дувакиным говорил, что, пожалуй, как личность Марина крупнее Анны. У Марины есть глубина, которой нет у Ахматовой.

В одной из бесед Бахтин говорит: «У Ахматовой моментов философских в стихах совершенно не было. Это была лирика, чисто интимная лирика, чисто женская лирика... Ее интересовали люди. Но людей она ощущала как-то именно по-женски, как женщина ощущает мужчину. Кроме того, я заметил в ней некоторую заносчивость .. уже в старости эта заносчивость приняла крайние формы... Эта черта снобизма у нее была... сейчас ее возвели в ранг великих поэтов. Я думаю, что это преувеличение. У нее слишком узкий диапазон для великого человека, узкий, мелкий.... Даже вот та человеческая ее натура – она тоже не натура великого человека.... Все-таки именно нового слова в поэзии она же не сказала. Новые интонации есть такие, но специфические, женские» [5, с.103-106].

Миф поэзиса

Она выбирала из своих встреч очередного спутника и создавала великий миф о нем, строила поэзис на нем.

* Впрочем, уже в 1924 году она писала Пастернаку: «То, от чего так неумело, так по-детски, по-женски страдала Ахматова..., мною перешагнуто» [15, с. 97].





И ей было не важно, велик ли был действительно ее избранник. Марина: «В людях я загораюсь и от простого сорта, здесь я не судья, но стихи!»

Она может превознести его до небес – вознести простого смертного до уровня Гете. Простой обычный человек Родзевич стал поводом великих поэм, например, «Поэмы конца».

Гете, небо, дерево, стол, простой человек – для нее одинаково герои мифа, в котором нет иерархии.

Но избранники не выдерживали этого выбора. Ни Эфрон, ни Родзевич, ни многие другие. Они не готовы были к полету с шаманом, не готовы были быть в космосе. Они были мерны, она – «безмерна в мире мер». Она это умом понимала, своим острым мужским умом, но все равно тратила огромные силы на свой шаманизм и билась снова в надрывах от разрывов со своим очередным избранником очередного мифа.

«И взвешен быв, был найден слишком легким».

Она их всех взвешивала, в итоге – сильно легкий. Это «почти обо всех, кого я любила». А взвесь была сильной. Это иное испытание дна. Что она пишет своему корреспонденту (Бахраху): «Но Вы не чувствуете! Вы рассуждаете... В каждой моей игре – ставкой была я... И проигрыш всегда был – мой: я себя другому всегда проигрывала, но так как была безмерна моя душа, то этого другому было много – и часто ставка оставалась на столе или – смахивалась локтем под стол» [4, с. 55].

Там же: «разные люди, сталкиваясь со мной на час, ужасаются-таки размером чувств, которые во мне возбуждают, они делают тройную ошибку: не они – не во мне – не размеры. Просто безмерность, встающая на их пути. И они, может быть, правы в одном только: в чувстве ужаса...».

М. Белкина пишет: «В томах ее писем... которые она писала тем, кем увлекалась, главное действующее лицо – любовь, ее любовь, она сама... Все эти письма – единый трактат о любви, разбитый на главы» [4].





Вроде, да но это любовь шамана, любовь ведуньи, которая сжигает...

Марина не любила. Она горела, сгорала. Это страсть погружения и полета, переживание его и оформление его в слове. История с К.Родзевичем – и гениальные «Поэма Конца» и «Поэма Горы». И это не ему уже посвящение, а некая песня метафизическому герою. Крик, вопль выпли.

Письма своему корреспонденту выглядят уже как наброски, черновики поэм.

Марина сквозь человека проходила, пролетала и оседала в словах поэзиса. Проходила сквозь, дальше, за предел. Эта «безмерность в мире мер» не выдерживалась никем. Они были простые люди. В них не рождался новый поэтический автор с мощью голоса-хора. Они не выдерживали этого вулкана. В итоге Марина остывала до следующего взрыва.

Это не эгоизм. Она проходила сквозь человека в надежде загореть с ним, зажечь его, на равный подъем, не получала его и летела дальше.

Эту энергетику, бурю и натиск люди воспринимали (особенно мужчины) как акт агрессии, как наступление на чужую территорию. Люди уставали от этого. Но она просто (не индивидуально психологически, а как поэт, «утысяченный человек») извергала энергию бытия. Как будто рядом, где горят фонари, вдруг вспыхивает солнце и все фонари блекнут, пропадают. Но ведь это не злой умысел. Это вообще не умысел и не вымысел. А замысел и промысел. Обвинение ее в злом нраве и своеволии и есть подозрение, обвинение ее в злой воле. А это просто свет, идущий изнутри. Это житийно-бытийный онтологический свет, настолько яркий и полный, что обжигает и слепит.

Особенный надрыв – с Эфроном. Но от него были еще и дети. И она дала клятву. Она – жертва. Это судьба. Жизнь жертвы, жизнь на костре: «всю жизнь напролет пролюбила не тех», всю жизнь прожила с Эфроном, которого давно не любила, но все жалела.





Один из самых сильных жертвенных костров – эпистолярный роман с Пастернаком, который, как она полагала, ей изменил. Об этом – отдельно.

Она была трудна и невыносима в бытовом плане. Трудный собеседник, невыносимый в повседневном общении. Ф. Степун, умница, большой философ, и тот ее не разгадал. Он вспоминал, будто в Марине, в ее манере чувствовать, думать, говорить было нечто неприятное. Некий неизничтожимый эгоцентризм ее духовных движений. Говоря о других, она все время говорит о себе. Это показатель того, что поэта измеряют эмпирическими, обывательскими, «слишком человеческими» мерками.

Эпистолярный роман.

Борис Пастернак

Они ведь сначала толком не были знакомы. Сначала Марина «не доходила до меня», как он потом признавался. Потом уже, когда она была в эмиграции, он познакомился с ее сборником «Версты» и написал ей в 1922. Началась переписка. Она длилась до 1936 года. Они за эти годы виделись единожды, в Париже. Но это была уже «невстреча». А потом в Москве – урывками, и как-то холодно и не обязательно.

А эпистолярный роман был бурный и глубокий. Очень удобно любить на расстоянии и в письмах.

Пастернак признавался уже после ее ухода: «Вчера ночью Федин сказал мне, будто с собой покончила Марина... Это никогда не простится мне. Последний год я перестал интересоваться ею. Она была на очень высоком счету в интеллектуальном обществе... входила в моду (Цветаева входит в моду! Бред! Как он мог так говорить?! – С.С.), так как стало очень лестно числиться ее лучшим другом по многим причинам, я отошел от нее и не навязывался ей, а в последний год как бы и совсем забыл» [18, с. 555].





Что за придумки? Мол, будем скромными, не будем навязываться модному поэту. Что за мысли, характерные для богемного начала 20 века, для салонов и кружков, а не для страшного 41-го года? Какая мода? Он даже не поинтересовался ею, как она, что с ней? После такой страстной многолетней переписки – и такое отношение к ней, когда она вернулась. Слабость, граничащая с предательством!

В 1942 году, во время одной из прогулок в Чистополе, куда переехали писатели, спасаясь от немецкого наступления, Пастернак говорил молодому драматургу А.Гладкову (как вспоминал потом А. Гладков): «Я очень любил ее (Марину) и теперь сожалею, что не искал случаев высказать это так часто, как ей это было нужно... Когда-нибудь я напишу о ней, я уже начал... Да, и стихами, и прозой. Мне уже давно хочется. Но сдерживаю себя, чтобы накопить силу, достойную темы, то есть ее, Марины. О ней надо писать с тугой силой выражения» [18, с. 556].

Эти пижоны в эту страшную годину гуляют вдоль реки, ведут пиитические разговоры, а на улице – февраль 1942 года! Марина уже давно в земле. И идет страшная война! А они рассуждают! Сам тон рассуждений – что у колонны в пиитическом клубе, что у себя в кабинетике, что в Чистополе! Он что – ослеп?

Эти рассуждения откровенно пижонские. Он все про слова, про метафоры думает, про то, как подобрать эпитеты. А она жизнь сжигала. Пастернак слишком рассудителен, жил с оглядкой, осторожничал.

Она вернулась в Союз без семьи, без Родины, без денег, без будущего. И полтора года боролась с этим ужасом. И ушла из жизни не в аффекте, а после того, как поняла, что все в ней умерло и она – живой труп. И главное – из нее ушла стихия поэзиса.

В этом Пастернак ее тоже не понимал. М.Белкина вспоминает: «Марина всю жизнь заслонялась от повседневности работой. И когда ей показалось, что это непозволительная роскошь и ради сына она должна временно пожертво-



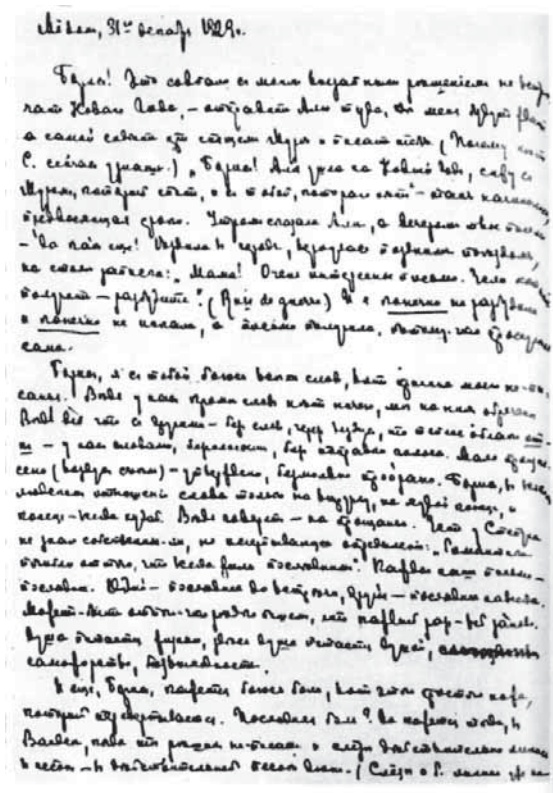


вать увлекательной страстью и взглянуть кругом трезво, она увидела хаос, непроницаемый сквозь творчество, неподвижный, непривычно косный, и в испуге отшатнулась, и не зная, куда деться от ужаса, в попытках спряталась в смерть, сунув голову в петлю, как в подушку...» [4, с. 42].

И здесь Пастернак выпендривается, подбирая красивые метафоры. Пишет об ужасе, но эстетизирует его, раскрашивает виньетки.

Много позже он напишет в очерке «Люди и положение»: «Цветаева была женщиной с деятельной мужской душой, решительной, воинствующей, неукротимой. В жизни и творчестве она стремительно, жадно и почти хищно рвалась к окончательности и определенности, в преследовании которых ушла далеко вперед и опередила всех» [17, с. 233]. И это он сказал в 1957!

И стихи его, посвященные ей («Памяти Марины Цветаевой») откровенно слабы, не тянут до своего предмета, не соответствуют Марине, а соответствуют лишь собственным



Автограф письма М. Цветаевой Б. Пастернаку.
31 декабря 1929 г. Медон





мучениям Пастернака. Он пишет задумчиво, размеренно, в состоянии грусти, в свойственной ему манере – вместо страсти, силы и полета, вместо прыжка – мысли о собственных мучениях. Пишет уже не о ней, а опять о себе, о том, как ему плохо. Уж чего-чего, а экзистенциального прыжка никогда Пастернак сделать не мог. Он, вроде, нечто подобное хотел сделать, когда задумал роман, когда писал, что хочет договорить все до конца. Он писал об этом Шаламову, своей сестре Фрейденберг. Так же он пишет, например, Вс. Иванову в 1958 году:

«Я не говорю, что роман нечто яркое, что он талантлив, что он – удачен. Но это – переворот, это принятие решения, это было желание начать договаривать все до конца и оценивать жизнь в духе былой безусловности, на ее широчайших основаниях. Если прежде меня привлекали разностопные ямбические размеры, то роман я стал, хотя бы в намерении, писать в размере мировом» [17, с. 351]*.

Он хотел сказать правду, написать новое слово, новый роман. Но получилось многословие устаревшего жанра, полуправда и растянутая поэтическая строчка длиною в роман. После ГУЛАГА это уже было неправдой. Потом пришел оттуда Шаламов и сказал свое слово в «Калымских рассказах», фразой звонкой, как пощечина. Не сочиняя роман, а разрезая ножом фразы эту тягучую слизь туманных слов романиста.

И поэзия, и проза – не важно: это прежде всего собственный автопоэзис. То, что поняли и делали над собой Марина и Варлам. И то, чего так и не сделал над собой Пастернак.

Пастернак пытался объясниться (в письме к двоюродной сестре О.М. Фрейденберг в 1946 году): «...это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический об-

* Об истории создания романа «Доктор Живаго» и спорах с ним по этому поводу его друга-поэта В.Шаламова я писал подробно в очерке «Автопоэзис человека: Варлам Шаламов» [25].





раз России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и многое другое.... Атмосфера вещи – мое христианство, в своей широте и немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным» [19, с. 224].

Пастернак уже безнадежно отстал. Уже в 1929 году Бахтин написал о Достоевском конгениальную «Поэтику» и сказал, что такое роман как культурная форма и что такое последнее слово в романе. И ГУЛАГ уже состоялся. И там уже сидит Шаламов. И сгинул там уже давно Мандельштам. Сгинули Шпет и Флоренский. Но Пастернак пытается сочинять про то, о чем не сочиняется, а что само вопиет!

Пастернак думал, строил иллюзию, что он пишет роман на «языке неба, языке земли, языке жизни», как он сам думал. Но по факту оказалось, то он думал о новом вкладе в мировую литературу. Это как у Дикобраза, неявного героя фильма «Сталкер» у А. Тарковского. Он тоже приходил в комнату желания через Зону. После этого он неожиданно для всех разбогател. И потом повесился. Потому что думал, что думает об одном. А потом оказалось, что думает только о том, чтобы разбогатеть. И когда понял это – повесился. Потому что признавался в поверхностном желании. А в сокровенном желании боялся признаться. Но именно оно и исполнилось. Это то, что человек на самом деле думает и никогда не признается и в письмах любимой сестре.

Пастернак в культурном смысле безнадежно отстал. Он размышлял в категориях уходящего классического века. Думал, что его роман – не художественное произведение, а откровение, новое Евангелие. Но он не знал ГУЛАГа, не ведал Освенцима. Не ведал ада, в котором умирала Марина. Не знал Хиросимы. Не понимал, что такое – жить по ту сторону добра и зла.





А Марина знала. Испытала это на себе. Она уже в 20-х годах была фактически ницшеанкой. Пастернак и не мог ее понять. Хотя думал, что понимает. Но ее поэмы задавали для него запредельный горизонт. Его письма ей со словами восхищения – словно письма, которые пишет восхищенный подросток своей старшей сестре. Впрочем, часто тон писем Марины ему так и слышится – как письма матери – сыну или старшей сестры – младшему брату.

Еще доказательство легкомысленности и легковесности его. Он отдал на сохранение какой-то «милрой женщины» 100 (!) писем, которые Марина ему написала. Та потеряла их, оставила их в электричке, таская их с собой. Письма Марины – пропали в электричке! Бред! По этому поводу его ругает Ариадна, которая, кстати, тоже пережила эпистолярный роман с ним. Дочь Марины тоже любила его. Она выросла среди его писем, стихов, портретов. Марина его хранила, помнила и любила. Она даже в Елабугу взяла с собой пачку писем к нему. Носила с собой, как и письма к Рильке – самое дорогое, что у нее осталось. И все письма у нее сохранились! А целое наследие Марины Пастернак потерял!

А. Эфрон пишет Пастернаку: «... ты же все теряешь и выбрасываешь и вообще ужасный растяпа, ты только подумай, что она, мертвая, сберегла твои письма, а ты, живой, ее писем не уберег и отдал каким-то милым людям. Лучше бы ты их сжег своей рукой! Боже мой – мама вечная моя рана, я за нее обижена и оскорблена на всех и всеми и навсегда» [33, т. 2, с. 19].

У него, впрочем, хватает совести признать это. Он пишет А. Эфрон: «Каждый раз как заходит разговор о маминих книгах или рукописях, это мне как нож в сердце. Разумеется, это укор уничтожающий и убийственный, что у меня ничего не осталось отцовского, Цветаевского, Рильковского, близкого как жизнь и как жизнь растекшегося. Этому нет имени, и ссылки на то, как я живу, как складывалась жизнь и прочее, оправдать меня не могут, а разве только послужить успокоением, что из многих видов преступности это не самый худший» [19, с. 503].





И он полагал, что забвение и беспамятство – не самый худший вид преступления! Он думал опять о себе, болезнном, жалел себя, страдал, что, бедняга, в 30-х годах не то писал, не так. А вот сейчас он откроет истину, скажет свое слово о жизни. Это не покаяние, а жалость к себе.

Бродский трижды прав. Читаешь Пастернака, Ариадну, их переписку, их вздохи. И сквозь их слова просвечивает невыносимая жалость к себе, бесконечное страдание по себе. Они не Марину жалеют, они сквозь эту жалость жалеют себя, пишут о том, как им было плохо и трудно, как они погибали.

Только Надежда Мандельштам сохраняет силу духа. И кстати, кается, что не заметила вовремя Марину и благодарит ее за то, что благодаря ей Мандельштам обрел такую силу и свободу Поэта. Надежда Яковлевна не была с нею дружна и тем более не было у них родства и любви душевной. Но она гораздо точнее в оценках Марины, чем Пастернак – тот, кого Марина любила более всех из поэтов*.

* Н.Я. Мандельштам писала о Марине: «Она везде и во всем искала упоения и полноты чувств. Ей требовалось упоение не только любовью, но и ... заброшенностью, неудачей. Цветаева, подарив ему свою дружбу и Москву, как-то расколдовала Мандельштама. Я уверена, что наши отношения с Мандельштамом не сложились бы так легко и просто, если бы раньше на его пути не повстречалась дикая и яркая Марина. Она расколдовала в нем жизнелюбие и способность к спонтанной и необузданной любви, которые поразили меня с первой минуты. Я не сразу поняла, что этим я обязана именно ей, и мне жаль, что не сумела с ней подружиться. Может, она и меня научила бы безоглядности и самоотдаче, которыми владела в полную силу. Я теперь точно знаю, что неполная слиянность порождена далеко не только герметичностью человека, а в гораздо большей мере мелким индивидуализмом, жалким самолюбием и потребностью в самоутверждении, то есть пошлейшими чертами не великих ревнивиц, а мелких самолюбивых дур, принадлежащих к рыночному товару, сотысячных, заклеянных Цветаевой. И я клянусь себя, что наговорила слишком мало диких слов и не была чересчур щедрой, и вполне свободной, как Цветаева, Мандельштам, Ахматова.... Я не знаю судьбы страшнее, чем у Марины Цветаевой» [13, с. 336–340].





Надо сказать, что до сих в головах исследователей сидит представление, что единственный поэт, который был «равносущ» Марине, был Пастернак. Во многом в этом представлении «виновата» и сама Марина, и ее дочь, впоследствии писавшая: «Два человека – он и она! – равновозрастных, равномошных во врожденном и избранном... поэтическом призвании, равноязыких, живущих бок о бок в одно и то же время, в одном и том же городе и в нем эпизодически встречающихся, обретают друг друга лишь в непоправимой разлуке, лишь в письмах и стихах, как в самом крепком из земных объятий» [33, т. 3, с. 102].

Думаю, на меня сильно осерчают и возмутятся многие поклонники Пастернака за уже высказанные выше строчки и то, что я скажу относительно дружбы Марины и Пастернака: не было у них никакой близости. А был еще один миф, который она сочинила, как сочинила миф о Родзевиче, как сочиняла еще много таких мифов-романов и использовала их как повод для метафизики поэзиса, очень быстро понимая, кто есть ее адресат. Просто здесь ввиду поэтического дара Пастернака оказалась более яркой и сильной энергия его ответа от нее. Она, находясь в жутком, метафизическом одиночестве и нищете, нуждалась в умном собеседнике. А тут – письмо от Пастернака, которое ей передал И. Эренбург в 1922 году. Она вспыхнула – и горела долго. Впрочем, уже в начале 30-х пришло горькое разочарование и понимание чуть ли не предательства со стороны Пастернака. И в 1935 в Париже состоялась их «невстреча».

Но уже в 22–23 годах видно по их письмам, как они не равны на самом деле! И как он ее не понимает. И она понимает, что он ее не слышит и не видит. В 1926 в одном из писем она пишет вполне трезво: «Наша основная разница. Ты очень добр. Я – нет. – Я пламень и камень. Сушь – вот моя основа. Всегда, в любви и вражде.... Еще одна разница между нами: у тебя есть объективный (для всех) словарь, у меня его нет» [15, с. 184].





Марина – ураган страсти, энергии, метафизики. Пастернак – умничает. Пишет письма так, как будто сочиняет новый роман. Например: «Остается лето. Лето, день и ночь на ногах, повсеместное, играющее перекатами, хórкающее и блещущее, беззакатное, потрясающе-милосердное своей вежливостью к человеку, потрясающе-послушное в своем темном повиновении ночному небу, под которым заламывая голову, оно ходит по Земле, апокрифическое неповоротливое как мастодонт, доверенный уходу детских садовниц» [15, с. 20].

Ей разве это надо? Видно, как он сочинительствует, выводя красивые метафоры, чтобы она видела, как он это умеет делать. И периодически признается ей, как ему тяжело в Союзе. И как ему тяжело в личной жизни. Ее в конце концов это взбесило.

Я уже писал выше о ее признании, о том, что она поняла в поэзии. Она ему писала уже в 1923 году, что есть поэты, которые хранят себя, берегут себя для поэзии. Но «каторжного клейма поэта» на них она не видит. А ярлык стихотворца с них слетает быстро – при первом дуновении быта [15, с. 34–35].

И она очень хотела и ждала от Пастернака не философии сбережения, а поэзии растраты. Он – явление природы, явлен ей как дар, как бесценный подарок судьбы, и она ему говорит: обожаю тебя! царствуй! Ты – один способен на великий метафизический подвиг в поэзисе: «... в этом веке Вам дана только одна жизнь, столько-то лет – хоть восемьдесят, но мало. (Не для накопления, для протраты). Вы не израсходуетесь, но Вы задохнетесь. Пена вдохновения превратится в пену бешенства. Вам надо отвод: ежедневный, чуть не ежечасный. И очень простой: тетрадь» [15, с. 40]. Она, разумеется, писала про себя, как она понимает поэзис: как протрата и каждый час – вновь воскрешение. Ее письма к нему – письма про себя.

Она как бы давала фору ему: давай, ты можешь! Ты – призван! Ты – явление природы, ты – больше чем человек. По меркам слишком человеческим к тебе подходить нельзя!





Она зажигала его своим огнем. Она могла зажечь и испепелить любого («дружочек, в людях я загораюсь и от шестого сорта, здесь я не судья, но – стихи!») [15, с. 41].

Многие не выдерживали ее огня, отбегая от ее жара, боясь сгореть, потому что сами не горели, берегли себя.

В итоге он стал ее просто умолять – не надо так про меня: «Темы “Первый поэт за жизнь”, “Пастернак” и пр. я навсегда хотел бы устранить из нашей переписки» [15, с. 45]. Он думал, что это просто хвала ему, равная хвале от других. Но Марина не хвалит. Она зовет. Она дает шанс. Она как бы через себя дает поэту метафизическое задание на прыжок: сможешь так? Она ему на него, на его голову обваливает свою прорву поэзии: выдержишь? Поняла в итоге, что нет: «Вы не бойтесь. Это одно такое письмо. Я ведь не глупей стала – и не нищей, оттого что Вами захлебнулась. Вам не только моя оценка тяжела, но и мое отношение, Вы еще не понимаете, что Вы – одаривающий. Буду в меру. В стихах – нет. Но в стихах Вы простите» [15, с. 51].

Он ей пишет про себя. И почти ничего не спрашивает про нее. Она же пишет ему про него. А про себя – только в залоге предъявления позиции – ее понимание поэзии, искусства, другого поэта.

А Пастернак? Он прочитал «Поэму Конца» и с восхищением ей пишет, например: «Какой ты большой, дьявольский большой артист, Марина!» [15, с. 49]. Он говорит про артистизм и сам выписывает артистические метафоры, а она ему – о метафизике, о полете, прыжке, обрыве.

А он не идет на край. Он не хочет нарывов-надрывов: «...чтобы не было опять стихов и катастроф, чтобы не быть смешным, чтобы быть человеком...» [15, с. 63] и далее про то, как ему больно и трудно – то трудно сдерживаться, то трудно не сдерживаться, то трудно любить, то трудно не любить...

Она понимает смысл человеческого как слишком обывденное, привычное, житейское и прощает ему все эти слишком человеческие грехи, поскольку к нему нельзя с такой





меркой, к нему, к поэту. Но сама только так видит назначение человека – стать поэтом-голосом, горлом, органом. А он не хочет быть смешным. Думает – как посмотрят, что подумают.

Она послала ему однажды стихи «Эмигрант» с припиской: «Эти стихи надо непременно читать голосом, иначе пропадут» [29, т. 1, с. 641, прим.]. Стихи поразительны. Воздушные, голосовые, с какими-то ключьями воздуха, глотками, в прикуску с икотой. Она сама приписывает, как их надо читать.

*Здесь, меж вами: домами, деньгами, дымами,
Дамами, Думами,
Не слюбившись с вами, не сбившись с вами
Неким –
Шуманом пронося полой весну:
Выше! из виду!
Соловьиным тремоло на весу –
Некий избранный.
Боязливейший, ибо взяв на дыб –
Ноги лижете!
Заблудившийся между грыж и глыб
Бог в блудилище!*

*Лишний! Вышний! Выходец! Вызов! Ввысь
Не отвыкший... Виселиц
Не принявший... В рвани валют и виз
Веги – выходец.*

9 февраля 1923

Это про нее. Она – эмигрант в этой жизни. Лишний. Не принявший. Не сбившийся в толпу и не слившийся с ней.

Поэма конца

В конце жизни из нее уходит стихия поэзиса. Как сохнет рука. Как атрофируется некий орган. Она сохла. Переставала быть органом стихии.





1940. Фото на советский паспорт.

Возвращение в смерть

«Мыть посуду еще могу. Учить детей не могу, не умею, работать в колхозе не умею, ничего не умею. Вы не можете себе представить, до какой степени я беспомощна. Я раньше умела писать стихи, но теперь разучилась» [12].

Это страшное признание, что из тебя ушел поэт, что он умер.

Символический эпизод вспоминала М. Белкина. Был август 39-го. Они были вместе с Алей на сельхозвыставке. Гремели оркестры. Плескались фон-

таны. Крутили карусели. Изобилие, довольство, благодать. Поэты (придворные, так называемые советские, совковые поэты – С.С.) надрывались и вопили с трибуны о победах социализма: Сурков, Жаров, Гусев, Алтаузен, Безыменский, Уткин. А в толпе бродила никем не замечаемая Цветаева...

Время все расставило на свои места. Те, кто был на трибуне, оказались пигмеями, а кто бродил неузнанный и непризнанный, стал вехой и культурным явлением, верстовым столбом.

Христос это давно открыл: «...и к злодеям был причислен».

Она была абсолютно асоциальна. Невозможно было представить ее, выступающей на собраниях, работающей на стройках, идущей в строю, выступающей с лекциями перед рабочими и колхозниками ... Этот сюжет может быть только мифологическим, на картине какого-нибудь автора соцарта из той же серии – Сталин выступает перед рабочими Беломорканала или что-нибудь в этом роде.





Она не принимала свое время. Она признавалась: «... я могла бы быть первым поэтом своего времени, знаю это, ибо у меня есть все, все данные, но – своего времени я не люблю, не признаю своим,

*...Ибо мимо родилась
Времени. Вотще и всуе
Ратуешь! Калиф на час:
Время! Я тебя миную.*

Еще – меньше, но метче: могла бы просто быть богатым и признанным поэтом – либо там, либо здесь, даже не кри-
вая душой, просто зарядившись другим: чужим. Попутным, не-насушным своим. (Чужого нет!) И – настолько не могу, настолько отродясь не daigne*, что никогда, ни одной мину-
ты серьезно не задумалась: а что, если бы? – так заведомо решен во мне вопрос, так никогда не был, не мог быть – во-
просом» (цит. по: [27, с. 378]).

Таких признаний о конце и собственной неуместно-
сти накапливалось все более. В письме от 31 августа 1940 г.:
«Я свое написала. Могла бы, конечно, еще, но свободно
могу не» [29, т. 2, с. 543].

Это признание человека, который хочет убить в себе
поэта. Самоубийство началось с умерщвления в себе поэти-
ческой силы поэзиса. Писать-сочинять бравурные марши?
Лучше умереть. Лучше – в петлю**!

Ее надрыв при этом оставался при ней, в рукописях, в
дневниках или урывками, в восклицаниях, в кухонных раз-
говорах и случайных встречах.

* Не снисхожу (франц.).

** Самоубийство началось с решения вернуться в Союз, вслед
за мужем и дочерью. Она не собиралась возвращаться. Давно, еще
в 1926 году, она пишет Пастернаку: «В Россию никогда не вернусь.
Просто потому что такой страны нет. Мне некуда возвращаться.
Не могу возвращаться в букву, смысла которой не понимаю...» [15.
с. 159]. Она приехала в пустоту, в черноту и нищету. Вверглась, как
дрова в печку. И погибла. Сгорела.





В воспоминаниях Л.К. Чуковской, которая видела Марину в Елабуге, Марина получается какая-то серая, злая, даже бешеная, с презрением говорившая обо всем. Либо это образ в сознании Чуковской, либо это действительно так, когда из Марины ушел поэт и остался слабый и беспомощный, умирающий духовно и физический человек.

Что может сравниться с убийственным заявлением Марины о принятии ее на работу в качестве посудомойки?

«Прошу принять меня на работу в качестве судомойки в открывающуюся столовую Литфонда. М. Цветаева».

Этим круглым характерным почерком, которым написаны бессмертные стихи, написано и это заявление. Поэт Цветаева моет посуду в столовой! Это из области бреда и абсурда.

И это одна из последних записей ее, один из предсмертных автографов. Что может быть ужаснее и трагичнее – вместо стиха, обращенного к миру, ты пишешь заявление о том, чтобы тебя приняли на работу посудомойкой?! Это заявление на смерть.

Когда Эфрона тайно увезли в Союз в 37-ом, ей потом передавали его зарплату. Поэт Цветаева получает зарплату мужа, сотрудника ОГПУ. Она жила на нее.

Он ее дважды бросал, и дважды она бросалась за ним, считая, что он без нее пропадет. Еще одна черта ее мифологии людей.

В 1941 году в Москве Марина встретила с И. Эренбургом, накануне



18 июня 1941 г. Кунцево





В Совет Литфонда
прошу принять меня на работу в качестве
судомойки в открывающуюся столовую Литфонда
М. Цветаева
26^{го} августа 1941.

отъезда в Елабугу. Тот в свое время, в 1922 году, привез ей от мужа весточку. После чего она решилась броситься в Европу за ним. Так и уехала. Хотя никогда не была эмигрантом. Точнее, ее можно назвать поэтом в культурной эмиграции, стоящим всегда особняком от толпы поэтов, как и Мандельштам («Ни к какому поэтическому и политическому направлению не принадлежала и не принадлежу» – писала в анкете, которую ей прислал в свое время Пастернак) [29, т. 2, с. 8].

Марина сказала Эренбургу: «Вы мне объясняли, что мое место, моя родина, мои читатели здесь. Вот теперь мой муж и моя дочь в тюрьме, я с сыном без средств, на улице, и никто не то, что печатать, а и разговаривать со мной не желает. Как мне прикажете быть?»

Эренбург в ответ: «Марина, есть высшие государственные интересы, которые от нас с вами скрыты и в сравнении с которыми личная судьба каждого из нас не стоит ничего».

Марина: «Вы негодай!» – И ушла, хлопнув дверью. Это рассказывал Мур с ее слов.

Придворный писатель И.Эренбург был уже давно умершим. Живой труп. И не мог ее понять в принципе.





Ее решение уехать из Москвы было неожиданным, в состоянии аффекта. И.Кудрова вспоминает, что она вся была, как пружина – нервная, резкая, быстрая: «Очень помню ее глаза в тот день 7 июля – блестящие, бегающие, отсутствующие...».

Потом были разные версии ее ухода.

Сестра Анастасия писала, что она ушла, спасая сына, посчитав, что ему она помочь уже не может.

М. Белкина писала, что ее уход – это результат душевного нездоровья. Она уже в Москве потеряла волю, не могла ни на что решиться, поддавалась влиянию любого, она не управляла собой. Она и внешне была другой – осунулась, постарела, была крайне растерянной, глаза ее блуждали и папироса в руке подрагивала. Это шаг больного человека.

Была и третья версия, связанная с роковой ролью НКВД. Ей предложили сотрудничать, стать агентом, доносителем. Уже там, в Елабуге. И после встречи там с ними, она в состоянии аффекта покончила с собой.

Она и в Елабуге была чужой: белогвардейка, только курит и молчит. Из-за границы приехала, чуждый элемент, жена врага народа.

Этот список сплетен и обвинений за ней тянется и гуляет по домам. И пайка у нее нет. И дрова для нее горсовет не давал, ибо она не была членом Литфонда и Союза писателей. Потому ее к себе жить никто не хотел принимать.

А тут НКВД: согласишься сотрудничать – все будет, и с жильем поможем, и с работой.

Характерная запись в дневнике от 5 сентября 1940 г.: «Меня все считают мужественной. Я не знаю человека робче, чем я. Боюсь всего. Глаз, черноты, шага, а больше всего – себя, своей головы. Если эта голова – так преданно мне служащая в тетради и так убивающая меня в жизни. Никто не видит, не знает, что я год уже (приблизительно) ищу глазами – крюк, но их нет, потому что везде электричество. Никаких “люстр” ... Я год примеряю смерть. Все уродливо и страшно. Проглотить – мерзость, прыгнуть – враждебность, исконная отвратительность воды. Я не хочу пугать





Дом в Елабуге,
где 31 августа 1941 года
скончалась Марина Цветаева

(посмертно), мне кажется, что я себя уже – посмертно – боюсь. Я не хочу умереть. Я хочу не быть. Вздор. Пока я нужна...но, Господи, как я мала, как я ничего не могу! Доживать – дожевывать. Горькую полынь. Сколько строк миновавших! Ничего не записываю. С этим покончено» [12].

В Елабуге она прожила всего 12 дней. Совсем уж не было сил. Как будто убегала куда-то, чтобы никто не видел. Как больная кошка, уходящая далеко умирать, чтобы никто не видел.

Предсмертное признание сыну (31 августа 1941): «Мурлыга! Прости меня, но дальше было бы хуже. Я тяжело больна, это уже не я. Люблю тебя безумно. Пойми, что я больше не могла жить. Передай папе и Але – если увидишь – что любила их до последней минуты и объясни, что попала в тупик».

Она все понимала. Она уже была мертва. Она – уже не она. Оставалось поставить последнюю точку.





М. Белкина приводит по памяти ее слова на одной из встреч в 40-ом. Тогда в Москве она часто с Муром ходила по гостям, старым знакомым, еще до революции знавшим ее. Тем самым она решала и другую проблему – не надо было искать, чем накормить Мура. Они ужинали, она часто при этом читала свои стихи. Но нет-нет да прорывало ее: «Не хорошо мне... Вот я вернулась. Душная, отравленная атмосфера эмиграции давно мне опостылела. Я старалась общаться больше с французами. Они любезны, с ними легко. Но этого мне было мало. Потянуло домой, сама не знаю, что я себе при этом представляла. Но смотрите, что получилось. Я здесь оказалась более чужой, чем там. Мужа забрали, дочь забрали, меня все сторонятся. Я ничего не понимаю в том, что происходит, и меня никто не понимает. Когда я была там, у меня хоть в мечтах была Родина. Когда я приехала сюда, у меня и мечту отняли...».

Но самое главное – у нее отняли поэзию: «Моя Родина – везде, где есть письменный стол, окно и дерево под этим окном» – ответила она М. Белкиной на вопрос: «Неужели она в Париже не скучала по Родине?».

Ей было достаточно письменного стола и тетради. А в Москве и этого не было. Стол вроде есть. Но престола нет. Она уже не восседала на нем. Нет сил. Нет свободы. Нет стихии. Перебивается переводами третьестепенных поэтов, зарабатывая на жизнь и пропитание. Душно. Приехала за мужем, который в застенках, и оказалась сама в застенках. Москва – тюрьма. Она призналась М. Белкиной: «Как только ступила на сходни парохода, увозившего ее на Родину, она почувствовала, что погибла».

Уже в 1919 году она писала:

*Так, когда-нибудь, в сухое
Лето, поля на краю,
Смерть рассеянной рукою
Снимет голову – мою.*

И подпись – «тебе через 100 лет».





Она писала адресату на расстояние в сто лет. Знала меру своего дара и цену. Знала свой масштаб.

Ее последний стих был посвящен Арс. Тарковскому, последнему поэту младшего поколения серебряного века, который еще застал Марину и Анну, был с ними дружен. Но он тоже ее не понимал. Он не выдерживал ее напора и не понимал ее последних стихов: «Марина, Вы кончились в 16-ом году!»

Марина ответила ему на его стихи «Стол накрыт на шестерых»... Это были ее последние строки: 6 марта 1941 года.

*Все повторяю первый стих
И все переправляю слово:
– «Я стол накрыл на шестерых»...
Ты одного забыл – седьмого.

Невесело вам вшестером,
На лицах – дождевые струи...
Как мог ты за таким столом
Седьмого позабыть – седьмую...

... Никто: не брат, не сын, не муж,
Не друг – и все де укоряю:
– Ты, стол накрывший на шесть – душ,
Меня не посадивший с краю.*

Она на этом званом ужине – чужая, даже не посажена к краю. Не уместная. Неприкакаянная. В списках уже не значится. То ли смерть на свадьбе. То ли жизнь на прощальном ужине:

*И – гроба нет! Разлуки – нет!
Стол расколдован, дом разбужен,
Как смерть – на свадебный обед,
Я – жизнь, пришедшая на ужин.*

2002 г., 2005 г.

6 июня 2009 г.

210 лет со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина





Литература

1. Ахматова А. Сочинения. В 2-х томах. – М.: Художественная литература, 1986.
2. Ахутин Анатолий, Хоружий Сергей. Диалоги об опыте // ТОЧКИ-PUNCTA. – 2008. – № 1–4.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
4. Белкина Мария. Скрещение судеб. – М.: «А и Б», 1999.
5. Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. – 342 с.
6. Биbihин В.В. Грамматика поэзии. Новое русское слово. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 592 с.
7. Бродский И.А. Меньше единицы. Избранные эссе. – М.: Независимая газета, 1999.
8. Бродский о Цветаевой. – М.: Независимая газета, 1997.
9. Греймас А. В поисках трансформационных моделей // За-рубежные исследования оп семиотике фольклора. – М.: Наука, 1985.
10. Ильенков Э.В. Философия и культура. – М.: Политиздат, 1991.
11. Карасев Л.В. Флейта Гамлета: Очерк онтологической поэтики. – М.: Знак, 2009. – 208 с.
12. Кудрова Ирма. Гибель Марины Цветаевой. – М.: Независимая газета, 1997.
13. Мандельштам Н.Я. Вторая книга. – М.: Олимп; Астрель, 2001.
14. Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Рождение поэта. – М.: Аграф, 2002.
15. Марина Цветаева. Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов. – М.: Вагриус, 2004.
16. Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. – М.: Наука, 1984.
17. Пастернак Б. Об искусстве. – М.: Искусство, 1990.
18. Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989.





19. Переписка Бориса Пастернака. – М.: Художественная литература, 1990.
20. Седакова О.А. Музыка: стихи и проза. – М.: Русский мир, 2006.
21. Смирнов С.А. Тема «черного человека» в поэтической антропологии А.С. Пушкина // Сибирская пушкинистика сегодня: Сб. научных статей. – Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2000.
22. Смирнов С.А. Культурный возраст человека. Философское введение в психологию развития. – Новосибирск: ОФСЕТ, 2001.
23. Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Осип Мандельштам // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2006.
24. Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Иосиф Бродский // Сетевой ресурс: <http://www.antropolog.ru/doc/persons/smirnov/smirnov171>.
25. Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Варлам Шаламов // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008.
26. Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественных наук в древности. – М.: Наука, 1982.
27. Швейцер В.А. Быт и бытие Марины Цветаевой. – М.: Молодая гвардия, 2002.
28. Цветаева Анастасия. О Марине, сестре моей // Звезда. – 1987. – № 8.
29. Цветаева М.И. Сочинения. В 2-х томах // Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А.Саакянц. – М.: Художественная литература, 1988.
30. Цветаева М. В полемике с веком. – Новосибирск: Наука, 1991.
31. Цветаева М.И. В завтра речь держу. Автобиографическая проза. 1925–1937. – М.: Вагриус. 2004.
32. Чуковская Л. Предсмертие // Собеседник. – 1988. – № 3.
33. Эфрон А.С. История жизни, история души. В 3 т. – М.: Возвращение, 2008.





ВЫСОКАЯ БОЛЕЗНЬ БОРИСА ПАСТЕРНАКА



Т. Пастернак

Борису Пастернаку

В стихах, куда ни одна нога не ступала...
Представьте, ни раньше, ни позже, однажды
Случилось событие, в котором едва ли
Был трезвый расчет и предвиденье жажды.

В строках промелькнул этот нерв оголенный,
Куда ни одна, ни один не ступали,
Остался на жизнь он приговоренный,
Чтоб голос на хрип, на фальцет не сорвали.

Простите, в любви никогда Вы не ввали
Вы жили наотмашь, как крик в перевале,
Едва ли спасали кого-то от швали,
Но службу несли, никого не предавали.

Спасибо, поклон Вам на вечные дали,
Свидетелем были, не судьей стали,
Вы нам направление мысли задали,
Терпенье и смысл, и работу печали...

Мы с Вами, Вы наш собеседник, едва ли
Мы стопчем в пути все наши сандалии
Каждый услышит свой смысл в карнавале
Той жизни. До встречи. Мы еще не устали...

13 августа 2011 г.

Поэзия и антропопрактика. Органон поэтической личности

В свое время Сергей Сергеевич Хоружий фактически первый в отечественной литературе провел не только подробное исследование поэтики Д.Джойса, но и попытался описать его роман на языке антропологического дискурса [24, с. 504–505 и др.].

Хоружий отметил определенный изоморфизм между структурами художественной формы романа Джойса и структурами личности, пытаясь тем самым построить некую связность между поэтикой и антропологией. За этим стоит близкая мне позиция понять собственно антропологию того, что делает художник, когда он осуществляет художественный или поэтический акт. Точнее, что с ним самим происходит и происходит ли вообще, когда он пишет стихи.

Этот изоморфизм, отмечает С.С. Хоружий, проявился у Джойса прежде всего в том, что своим романом, его формой, Джойс уничтожил сам жанр романа, разложив его на мелкие составляющие части, равно как и сам человек в романе оказался расщеплен и фактически рассыпан. Расщепление письма в романе вело и к расчленению человека, отмечает Хоружий. Ранее в классических художественных формах герой повествования лепился в определенных скульптурных моделях, в объемных фигурах, лепился его цельный характер. У Джойса герой раскалывается, распадается, разлагается на множество проекций, осколков. Этим расщеплением Джойс продельывает микроанализ героя, достигает его разложения на первичные составные части. В итоге мы получаем модель сборного, множественного че-



ловека, состоящего из множества элементов, которые потом в итоге обобщаются и сводятся к предельно абстрактному имени – Никто, Всякий-и-Никто. Мы получаем отсутствие личности, некий набор элементов, этакого трансформера, состоящего из механических элементов. Его можно собрать и разобрать как конструктор LEGO, в зависимости от того, какой каприз владеет автором.

В 2008 году на антропологическом семинаре мы обсуждали с Хоружим эту же тему [1]. Он повторил этот тезис об изоморфизме структур поэтических и структур антропологических, структуры романа и структуры личности автора-героя. Обозначим сказанное в виде некой простой схемы, которую Хоружий и нарисовал на семинаре (рис. 1).



Рис. 1. Изоморфизм структур личности и структур текста

Поэтический акт – то действие, которое и устанавливает изоморфизм структур текста и структур личности. На материале романа Джойса эта принципиальная схема вроде работает, отмечает Хоружий.

Да, в своих очерках по антропологии стиха я и пытаюсь прежде всего осуществить акт понимания того, как устроено действие по выстраиванию связи между собственно автором, его структурами личности и тем, что порождается в его текстах-продуктах, прежде всего поэтических. Пытаясь не буквально увидеть в его поэтических высказываниях структуру его личности, а пытаюсь найти сопряжение между тем, что вышло на страницы, и тем, что происходило с ним как с личностью, какой метаморфоз она переживает.

Не могу не отметить и более позднюю работу Хоружего – доклад «Портрет художника» [25]. Здесь Сергей Серге-





евич изящно и в художественной форме проследил динамику выполнения задания, которое дал себе Джойс в целом в своем творчестве – задание по написанию собственного автопортрета, портрета художника-автора-личности.

Собственно здесь в более развернутом виде прослеживается удивительный пример метаморфоза автора и его романа и прямой соотнесенности между тем, что происходило с его романом и с его личностью. Художник ставит перед собой задачу в самом первом своем произведении под названием «Портрет художника» собственно написать свой автопортрет. И далее в течение всей жизни он продолжает переписывать свой портрет, ставя над своим романом и самим собой реальный антропологический эксперимент.

Хоружий показывает, как происходит через творческий акт действие по «претворению структурных форм личности, форм человеческих в формы художественные» [25, с. 117].

Джойс искал свой уникальный «изгиб» личности и претворил его в своих произведениях.

И далее в течение своей творческой жизни Джойс, как постоянно меняющийся Улисс, фактически демонстрировал метаморфоз, трансформацию, которую переживает его собственная личность, и то, что происходит с его уникальным личностным изгибом.

Но его уникальность в том и состоит, что Джойс пришел к радикальным выводам. Он, уничтожив сам роман как форму, уничтожил и саму личность. Личности в его романе нет. И человека, стало быть, нет. А стало быть и нигде нет. Человек разложен на мелкие части. Для демонстрации этого тезиса Джойсу необходимо было дойти до предела, до предела человека. Поскольку достигнута абсолютная разложимость, исчезли цельность и единство (ключевые признаки бытия человека), то исчезает и сам человек.

Тем самым мы получили весьма странный автопортрет, в котором автора (авто-) как бы и нет: «Это портрет, дошедший до абсолюта неузнаваемости, портрет в абстракт-





ном жанре. Или, быть может, портрет тьмы, то бишь, человека как детища и воплощения тьмы» [25, с. 129]. Понятно, что это манифестация. Своим творчеством Джойс показывал в целом, что происходит с искусством и с человеком в XX веке – разложение и исчезновение. Разлагая художественную форму, Джойс уничтожает и самого автора формы – человека.

Я бы приведенный выше рисунок усложнил. Поскольку автор, творец и гробовщик своей художественной формы, не бывает готовым и не включает в нее свои готовые личностные структуры, а последние как раз всякий раз меняются, то речь идет вообще-то о том, что в акте творения формы человеческий опыт-материал переплавляется, воплощаясь в форму, и через это (переплавку) происходит и метаморфоз самого автора. То есть прямого акта-перехода нет, а есть надстройка над, с одной стороны, субъектом-автором, который совершает волевое действие творения, и над структурами текста, – с другой (рис. 2).

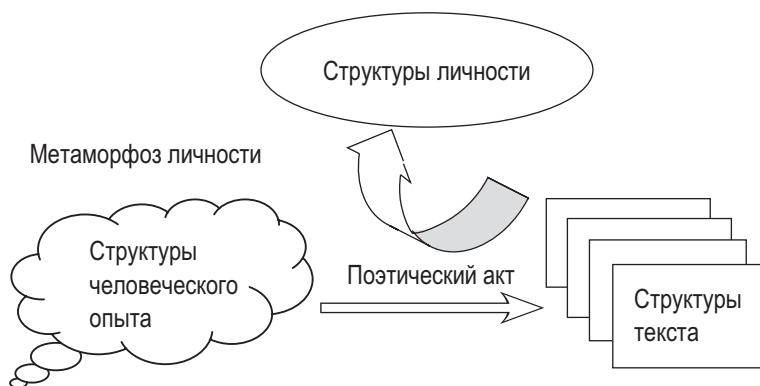


Рис. 2. Метаморфоз личности

Собственно таковая петля метаморфоза и выстраивается в практике, которую я пытаюсь описать в этих своих очерках, в практике автопоэзиса.

Она отлична от практики мимезиса, от практики экстазиса и от практики агона, то есть практики радикальной ан-





нигиляции и исчезновения автора и героя, которую продемонстрировал Джойс.

Я полагаю, что смысл и божественное задание, которое выполняет художник, в том и состоит, чтобы осуществить опыт автопоэзиса, то есть творения формы личности через опыт творения формы художественной.

И вот здесь рождаются новые вопросы.

У каких поэтов и как можно проследить этот опыт преобразования? Были ли эти опыты сознательными и они осуществлялись в связи с некоей программой действий или нет? Ставили ли они перед собой некий осознанный план работ по такому преобразению? Или метаморфоз личности, происходящий посредством автопоэзиса, – явление стихийное, неуправляемое и происходит помимо воли поэта? То есть этот метаморфоз просто случается как природное явление или это искусственная и управляемая процедура?

В этой связи – насколько рефлексивной является такая практика поэта по преобразению собственной личности с помощью поэтического высказывания?

Можно ли рефлексивно и осознанно ставить такие опыты? Или это остается тайной? И в этой тайне собственно и состоит прелесть и онтологическая тяга искусства?

Предложив выше сказанное и задав вопросы, вернемся к нашим опытам и зададим эти вопросы новому автору и собеседнику – Борису Леонидовичу Пастернаку.

Задание поэту

В начале я хотел бы публично извиниться перед поэтом. Будучи увлечен кальвинизмом Марины Цветаевой и героизмом Осипа Мандельштама, будучи охвачен запредельностью духовного подвига Варлама Шаламова и головокружительными анжабеманами Иосифа Бродского, я поддался эмоциональной негативной оценке поэзиса Бориса Пастернака, который как-то выбивался из этой обой-





мы поэтов-героев. Обвинял чуть ли не в предательстве по отношению к Марине (впрочем, с ее легкой руки). Корил в том, что он не понимал Варлама. Не помог Осипу. Прожил для поэта слишком долгую жизнь. Хранил себя. Оберегал. Спасал для того, чтобы в Переделкино написать свой роман.

Этим подростковым максимализмом надо было переболеть. И пусть я не стал поклонником романа «Доктора Живаго». Пусть я ценю «Колымские рассказы» много выше в их радикальности и глубине взгляда. Но должен признать, что долгий путь-метаморфоз Пастернака – явление удивительное и уникальное.

Я, наверное, не найду и не сформулирую все ответы на вопросы о тайне автопоэзиса Бориса Пастернака, но необходимо сказать главное: «Борис Пастернак» как поэтическая личность переживал реальный процесс метаморфоза, преобразования героя, но при этом он избрал радикально иную жизненную стратегию, отличную от вышеназванных героев-поэтов. Вместо радикальной позиции вызова-подвига он выбрал позицию свидетеля-хранителя, поэта-очевидца.

Д. Быков отмечает: «покорность участи, сознание более высокого авторства, чем собственное – основа пастернаковского мировоззрения» [4, с. 9].

*Ты держишь меня как изделие
И прячешь как перстень в футляр.*

Его поэтическая личность держалась, хранилась в футляре, оберегалась и лелеялась. Чтобы в нужный момент она была свидетелем, но не судьей.

Это осознание того, что его рукой водило провиденье, по жизни вело его и спасало, предохраняло, оберегало от ранней смерти...

Он должен был прожить долго. Надолго пережить и Маяка, и Осипа, и Марину. И остаться. Но уже радикально иным. И всякий раз иным. Не тем, каким его помнили





и знали те же Осип и Маяк. И расставанья с ними – это разрывы с эпохами, с ранними прошлыми жизнями. А он сбрасывал кожу и шел дальше.

Это встречало у одних зависть, у других ненависть, у третьих любовь. Неспособность на поступок, на безумство! «Я так не могу» – говорит он Мандельштаму, – Вам нужна свобода, а мне нужна несвобода». Но это понимается не так, будто ему нужно рабство. Ему нужна была предельная загруженность работой, обилием дел, труда, в котором мысль только и начинает работать и плодотворить. Освобождение от дел ввергало его в уныние.

Или та же история разрыва с Мариной. И позднее запоздалое признание в том, что он вовремя ей не помог и не распознал в ней поэта. И опять же его эмоция – это не женщина, это черт в юбке!

У каждого поэта есть какое-то тайное задание. Они его выполняли и уходили. Оно ощущается ими явно и рефлексивно. Настоящий поэт всегда осознает свою миссию. И это ощущается не только через видение того, что голосом поэта говорит Глас Божий, но и в том, что поэт оставляет явно выраженные следы автопоэзиса, не только в стихах, но и в рефлексивных отточенных комментариях, очерках, письмах, во всех этих следах – складках мысли. Достаточно почитать прозу и комментарий своего поэзиса у Иосифа, Ма-



Выпуск 1908 года Московской пятой гимназии.

Выпускное фото Б. Пастернака





рины, Варлама, Осипа – мы увидим, что они понимали, что делали, и могли адекватно и лучше всякого «веда» объяснить – что происходит с поэтом, когда он пишет стихи.

Борис Пастернак в этом смысле не настолько артикулирован. Он многословен, витиеват, метафоричен. Но именно потому, что радикальность поэтического прыжка объяснить можно не то, чтобы проще и легче. Сам этот прыжок настолько ярок и очевиден, что он почти не нуждается в объяснении. Витиеватость метаморфоза Пастернака не показывает эту ярость и яркость поэтического действия. Но он не становится от этого мелким. Как раз сложность узора поэзиса личности Пастернака требует более тонкой умозрительной настройки, более детальной прорисовки, более вдумчивого всматривания в эту тайну поэта, чтобы понять его замысел, помысел и промысел.

О методе и образе самоопределения

Какая у Пастернака антропология? Специфика автопоэзиса?

У Марины Цветаевой – резкие движения каменотеса, вырубка поэтического памятника. Но при водяной стихии. Стремительности полета. Водой стихии поэзиса оттачивается камень жизненного материала, на котором вырезаются резкие скулы поэта.

У Варлама Шаламова – отказ от литературы и литературности в принципе. Понимание и изречение правды того, что за пределом. И взгляд оттуда, «откуда ни один не возвращался».

У Осипа Мандельштама – тоска по мировой культуре и готовность отдаться, броситься под бульдозер, сидя в окопе тяжелой словесной работы.

У Иосифа Бродского – попытка связать времена, скрепить поэтический опыт через длинную традицию, через ан-





жабеманы и длинные построения, доведя до предела поэтическое высказывание.

Что у Пастернака?

Он, конечно, кажется более мягким, с округленными углами, обводами. Его движения поэта плавны, извилисты. Более детальные, многословные и кропотливые. У него нет резких вывертов, поворотов. Его поэзис не впадает в истерику, в ужас. Он не отказывается от участия наблюдателя, участии свидетеля времени, каким бы тяжким и несправедливым оно ни было.

Его стремление сохранить себя – не от страха и предусмотрительности. Не от изворотливости хитрого самосознания. Оно – от принятия задания, которое было дано ему и им услышано – быть очевидцем, видеть то, чего другие не могли видеть или вообще не смогли, не выдерживали видеть. Видеть, запоминать. Как было заповедано: Встань и иди. Иди и смотри.

В конце жизни, после инфаркта, лежа в коридоре Боткинской больницы (мест в палате не хватало), он пишет строки:

*Мне радостно в свете неярком,
Чуть падающим на кровать,
Себя и свой жребий – подарком
Бесценным твоим сознать!*

Долгое время мне мешало в понимании поэзиса Пастернака именно это: неуместное счастье на фоне трагедии Осипа, самоубийства Марины, ГУЛАГа Варлама. При этом Пастернак не извиняется. Он сознательно выбирает эту позицию – стремление к счастью, установка на счастье от осознания полноты жизни во всех ее проявлениях. Приятие жизни такой, какая она есть. Не приукрашивая ее, и не умаляя ее. Не вопия, не заламывая рук. Радостно. С улыбкой. Наверное, это и есть глубокая религиозность – принятие и *при-ятие* мира, каким бы он ни был. Смирение, на грани юродства.





Пожалуй, именно эта тема принятия мира, со всеми его трагедиями, фарсом и абсурдом XX века, и отличает его от других поэтов четверки, а также от Маяка и Варлама. Все они отталкивались от мира, не принимали его, пытаясь устроить некую автономию поэтической жизни, создав свой мир, бросая вызов первому миру. Пастернак же не отгораживается от мира, а наоборот как бы вдвигается в него, все больше и глубже, пытаясь учиться у неба и земли их языку. Пожалуй, именно этим приятием, через это приятие Пастернак получает шанс реально дойти «до самой сути». До онтологии стиха. А значит, до сердцевины мира, до корней искусства, которые по определению онтологичны и составляют основу бытия. Шаламов уничтожил искусство, литературность «по Толстому», находясь после лагеря. Осип и Марина уединились в культуре, в стихах, пытаясь спастись в них, противостоя миру, и тем самым рано или поздно вставал вопрос об истоках художественного творения, который (исток) не может быть укоренен сугубо в личности, точнее индивидуности, художника. Эта личность гибнет рано или поздно, иссякает, иссушается ее поэтический исток.

Пастернак же с самого начала, будучи ярко выраженным эгоцентриком, все более начинает тянуться в мир. В нем изначально бурлил избыток жизненных сил. Стихия жизни и стихия поэзии были одной амальгамой. Даже и потом в 30-е годы, и в период гонений в 50-е он, отгородившись в Переделкино от литературной сволочи, не отгородился от мира, а стал ему еще ближе. И тем самым получил онтологическую защиту и самооправдание, жизненный иммунитет.

Уже в 1918 и 1922 годах он написал свой Манифест – «Несколько положений», в котором есть такие строки: «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как она – губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться ...





Книга есть кубический кусок горячий, дымящейся совести – и больше ничего» [14, с. 144].

Этот избыток жизненных сил воплотился сразу, в первых его стихах. Его классические строки:

*Февраль, достать чернил и плакать...
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит.*

*Достать пролетку. За шесть гривен,
Чрез благовест, чрез клик колес,
Перенестись туда, где ливень
Еще шумней чернил и слез.*

*Где, как обугленные груши,
С деревьев тысячи грачей
Сорвутся в лужи и обрушат
Сухую грусть на дно очей.*

*Под ней проталины чернеют,
И ветер криками изрыт,
И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.*

1912

Посмотрите на глагольный словарь этого поэтического высказывания. Что делает поэт? Что он хочет делать?

*Достать чернил ...
Плакать ...
Писать навзрыд ...
Достать пролетку ...
Перенестись туда, где ливень...*

Это очень точно. Чем случайней – тем вернее, слагаются стихи навзрыд. Именно случайно. И именно навзрыд. Сорваться, побежать, поехать... И писать, и плакать... Из него била стихия стиха, он мыслил стихами. Он падал в обморок от метафор и стихии слова, как падал в





обморок Моцарт от музыки. Он мог сразу впасть в слезы и беспмятство от широты и глубины этого распахнутого мира.

Возможно, потому он стал для меня более сложным для понимания собеседником, что в отличие от Марины, Осипа и Варлама он не сочинял стихи, не строил их, а как бы открывал шлюзы потоку и он лился, тек через него. А его задача состояла в обрамлении стихии, в построении канала, русла для потока. Он учился не открываться миру, он учился сдерживаться в этой открытости, учился сдерживать избыток сил, что многие воспринимали как эгоизм и увлечение своей натурой.

Ему не надо было придумывать свой манифест. Ему надо было его просто оформить, зафиксировать. И эта манифестируемая открытость доводилась до предела, до абсурда, опасного для жизни. И чем более открыт ему мир и он ему, и тем самым – опасен – тем он более счастлив. Чем более несчастен мир и все вокруг, тем более «счастлив» поэт, находящийся в центре несчастий. С-част-лив своей при-част-ностью этому нес-част-ью

В 1948 году он пишет сестре Ольге Фрейденберг: «И действительно, я до безумия, неизобразимо счастлив открытою, широкой свободой отношений с жизнью, таким мне следовало или таким лучше бы мне было быть восемнадцать или двадцать лет, но тогда я был скован, тогда я еще не сравнился в чем-то главном со всем на свете и не знал так хорошо языка жизни, языка неба, языка земли, как их знаю сейчас» [16, с. 246].

Признание важное. В свои 18–20 лет, он, который захлебывался от стихов, которые из него лились ручьем, он был скован. В 30-х годах он был заколдован. А освободился тогда, когда стал писать роман на языке земли и неба.

Возьмем стихи 1913 года и стихи 1956 года «Когда разгуляется».





Встав из грохочущего ромба
Передраассветных площадей,
Напев мой отпечатан пломбой
Неизбываемых дождей.

Под ясным небом не ищите
Меня в толпе сухих коллег.
Я смок до нитки от наитий,
И север с детства мой ночлег.

Он весь во мгле и весь – подобье
Стихами отягченных губ,
С порога смотрит исподлобья,
Как ночь, на объясненья скуп.

Мне страшно этого субъекта,
Но одному ему вдогад,
Зачем, ненареченный некто, –
Я где-то взят им напрокат.

1913, переписаны в 1928

Большое озеро как блюдо.
За ним – скопление облаков,
Нагроможденных белой грудой
Суровых горных ледников.

По мере смены освещения
И лес меняет колорит.
То весь горит, то черной тенью
Насевишей копотью покрыт.

Когда в исходе дней дождливых
Меж туч проглянет синева,
Как небо празднично в прорывах,
Как торжества полна трава!

Стихает ветер, даль расчистив.
Разлито солнце по земле.
Просвечивает зелень листьев,
Как живопись в цветном стекле.

В церковной росписи оконниц
Так в вечность смотрят изнутри
В мерцающих венцах бессонниц
Святые, схимники, цари.

Как будто внутренность собора –
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.

1956

В стихах 1913 года – яркие, иногда неправдоподобные
вычурные метафоры. И неясность задания. Расплывча-
тость собственной поэтической идентичности. Этот стран-





Райки.
1907 г.

ный поэтический субъект – «ненареченный некто», которым я, поэт, «взят им напрокат». Все не ясно, все скользит, смывается дождем. И все неизбежно, размыто, расплывчато. Есть лишь настроение – текучести и водности. И ощущение неизвестности, ожидания чего-то важного, интуиции задания на то, что обязывает тебя быть одиноким, единственным и непохожим на «сухих коллег».

В стихах же 1956 года – не только простота слога и метафор. Но главное

– та самая идея служения миру. Без гнева и пристрастия. У мира, как у собора, отстоять службу – задача поэта. Смирненно, без позы и демонстраций.

Если в 1912 году поэт у Пастернака стремится писать навзрыд, бежать не оглядываясь, то потом он как бы умолкает. Он стоит. Служит службу миру.

Марина в своем неприятии этой посюсторонней жизни разошлась с ним, ибо он не принял ее богоборческой позиции. Варлам, вернувшись из ГУЛАГа, не мог принять его роман. Его цветущий вид, здоровый образ переделкинскому умника-интеллекта, копавшего у своего дома картошку и постигающего от этого радость жизни, – некоторых этот его образ оскорблял и просто бесил на фоне всего того, что происходило вокруг.

Разумеется, сердечник и астматик Осип, неумная и много курящая Марина, доходяга Варлам больше похо-





жи на привычный образ поэта-жертвы и жертвенника, чем цветущий здоровьем копающий картошку Пастернак.

И более того. Иметь двухуровневую квартиру в Лаврушинском переулке и потом – дом в Переделкино на фоне жизни бомжей Ахматовой и Мандельштама, на фоне нескончаемых переездов Марины – это уже барство. Но как-то не поворачивается язык назвать Пастернака поэтом-барином. Что-то тут не так. Прямые линии здесь не выстраиваются.

Следствием этой открытости и разомкнутости является стремление отдаваться всем соблазнам, причем, казалось бы, до конца («во всем мне хочется дойти до самой сути»).

Дойти до конца, отдаться – а потом порвать, разорвать всяческие отношения. Чтобы преодолеть соблазн – отдать ему. Поддаться. Сначала полностью заниматься, посвятить себя музыке – и порвать с ней. Посвятить себя философии, учиться, ехать к Когену в Марбург – и порвать с ней. Дружить с Маяком, сильно любить его – и порвать, даже отказаться от дружбы с ним в своих поздних воспоминаниях. Переписываться с Мариной, взахлеб объясняться ей в любви – и потом не встретиться с ней на встрече в Париже в 1935 году.

Хотя, думаю, до конца-то он и не доходил. Хранил, оберегал себя для новых дел. Не стал музыкантом, не стал философом. Не стал лефовцем. Не стал радикален как Марина и Варлам, не стал так свободен как Осип.

В этом есть какой-то парадокс. Пастернак своей разомкнутостью и готовностью христиански принимать всю юдоль мира, мириться с тяготами и лишениями, не корить, не бранить, а принимать все как есть, как то, что уготовано свыше, стоически преодолая и лишения, и гонения, и даже репрессии – в этом он был как раз более радикален и более неуместен.

В том и парадокс, что, с позиции Марины, он хранил себя для творчества, как бы спрятавшись в кабинете и занимаясь собой, но эта сохранность себя и есть способ быть





Рисунок отца – Л.О.Пастернака.

Рис. 1924 года

свидетелем-очевидцем, это тоже форма жертвенности. Для богоборческой позиции Марины, которая вполне объяснима и естественна, это жертвенное приятие мира каким он есть, неуместно и неприемлемо. Но для него радикализм Марины был также неприемлемым донкихотством. Ему чем более тягот и несвободы, тем лучше. Он не рвался на воздух, на волю, а выделял свой духовный опыт в неволе, несвободе. Он был так же неуместен, как и Марина, но ему не надо было ехать, как

Марине, за мужем за границу. Он хотел быть понят в своей стране. У него была иная житейская ситуация. Но как поэт он был также неуместен. Она – богоборец. Он – юридивый.

Трудно с этим свыкнуться, смириться, особенно в нашей стране, любящей тех, кто стал жертвой и подозревающей тех, кто выжил в этой мясорубке.

За всем этим юродствующим поведением стоит принятие жизни как дара, *при*-ятие того, что содеяно не тобой. Это Христов Путь. Со слезами. С многотонной многостраничной поденщиной, пахотой над переводами, перемалыванием руды текстов. Но и с улыбкой на лице*.

Д. Быков замечает: была одна причина, по которой Пастернак стал писать стихи. Это был если не единствен-

* Д. Быков отмечает: «Каторжане любили Пастернака потому, что он прожил жизнь с ощущением выстраданного чуда. Это счастье не самовлюбленного триумфатора, а внезапно помилованного осужденного» [4, с. 18].





ный, то по крайней мере самый доступный способ гармонизировать свой внутренний мир [4, с. 41]. Философия не давала такой возможности. Неокантианская метафизика уводила в иные миры, но не помогала структурировать свой собственный. Слово для Пастернака и стало тем строительным материалом, с помощью которого он мог созидать свой мир и структурировать свое отношение к миру внешнему.

При этом о методе, о том, как Пастернак работал со словом, мы знаем мало. Черновики он не хранил. Он их просто сжигал, уничтожая слабые опыты, замечая следы неудач. Ранние работы почти вообще не сохранились*. Тем более он предпочитал импровизацию. В молодости он активно занимался композицией, музицированием, собирался было стать импровизатором. Записных книжек не вел. Писал на чем придется, не бился над словом, не переписывал, как Марина, своим твердым почерком свои письма и черновики. Только в 1928 году он решил переписать свои ранние стихи. Но потом перестал это делать. Позже, уже в 1952, он все, что писал в 30-х годах, назвал «чепухой и гадо-стью». Пастернак вообще мыслил поэтическими формами, стихами. Они уже готовыми выходили из-под пера.

Как следствие такой позиции приятия выстраивается и собственно инструментарий поэта. Д.Быков отмечает, что

* В автобиографии «Люди и положения» в 1956 году он пишет: «В разное время у меня по разным причинам затерялись: текст доклада «Символизм и бессмертие». Статьи футуристического периода. Сказки для детей в прозе. Две поэмы. Тетрадь стихов, промежуточная между «Поверх барьеров» и «Сестрой моей, жизнью». Черновик романа в нескольких листового формата тетрадах, которого отделанное начало было напечатано в виде повести «Детство Люверс». Перевод целой трагедии Суинберна из его драматической трилогии о Марии Стюарт» [14, с. 222]. Впрочем, эпизод утери Пастернаком сотни писем Цветаевой ему говорит уже о многом. Ариадна Эфрон его потом корила за это. Но при этом понимала, что это не умысел, а безалаберность «ужасного растяпы», но все равно любимого Бореньки [16, 524].





у каждого значительного поэта есть любимая часть речи. У Бунина это прилагательное, у Пушкина – глагол. У Пастернака это наречия и причастия – как особые характеристики действия: взახлеб, навзрыд, наотмашь, навзничь, за-светло, ничком, плашмя, всласть...

То есть надо как-то (в языке – наречием) справиться с собой, своей стихией. Как-то отреагировать на мир. Как-то справиться с этим потоком.

И закрепить эту работу в метафоре. Результаты этой деятельности с энергией закрепляются в эргоне. В образе, в метафоре, вокруг которой крепится весь стих, на него нанизывается все остальное, весь ряд образов. Собственно ради нее и пишется стих, обрамляющий ее как слепок мысли, форма поэтического высказывания.

Пастернак, обращенный к миру, пытаясь побороть одержимость миром, работает со своими неумными переживаниями по миру, и оконтуривает, оформляет их в образы, он мыслит метафорами, не описывает мир, а мыслит мир метафорой.

Например, мир покоя – тишина, сон. Мир смуты – метель, вьюга. Но важно не только это. Важно то, что Пастернак, выбравший позицию наблюдателя-свидетеля, фиксирует крупной метафорой свое состояние в определенный исторический момент, запечатлевает его, этот момент, и переводит его на язык своего состояния. На вопросы: «Что происходит? Что случилось?» поэт отвечает этим состоянием.

Например, стихотворение «Метель».

*В посадке, куда ни одна нога
Не ступала, лишь ворожеи да вьюги
Ступала нога, в бесноватой округе,
Где и то, как убитые, спят снега –*

*Постой, в посадке, куда ни одна
Нога не ступала, лишь ворожеи
Да вьюги ступала нога, до окна
Дохлестнулся обрывок шальной шлеи.*





Ни зги не видать, а ведь этот посад
Может быть в городе, в Замоскворечьи,
В Замосъти, и прочая (в полночь забредший
Гость от меня отшатнулся назад).

Послушай, в посаде, куда ни одна
Нога не ступала, одни душегубы,
Твой вестник – осиновый лист, он безгубый,
Безгласен, как призрак, белей полотна!

Метался, стучался во все ворота,
Кругом озирался, смерчком с мостовой...
– Не тот это город, и полночь не та,
И ты заблудился, ее вестовой!

Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста.
В посаде, куда ни один двуногий...
Я тоже какой-то... я сбился с дороги:
– Не тот это город, и полночь не та.

1914, 1928

Сам повтор «в посаде, где ни одна нога не ступала» задает повторяющееся, длящееся состояние безвременья, безлюдья. И человек сбился с дороги, попадает в никуда, в некий Город, который может быть и там, и тут. Некий Город, куда ни одна нога не ступала. Некий Путник, Человек, который попадает не в тот город, не в то время. А время – 1914 год. Начинается какое-то смутное время, тяжелое ожидание, пауза, чреватая грозой. И человек, Постовой времени, заблудился, растерялся, не знает – в какое время он попал. В каком месте жизни он находится.

Ритм стиха намеренно нарушается. Вроде вальсовый ритм задается, но он какой-то вихреватый, порывистый. Этакый сбивчивый амфибрахий.

Но поток стихии, льющийся из него, мог в итоге воплотиться в бесчисленные футуристические опыты. Он отдал небольшую дань ему. Возьмем, к примеру, его ранние опыты, стихи «Цыгане» а lá Хлебников.





*От луча отлынивая смолю,
Не алтыном огруженных кос,
В яровых друженные удоля
Молдаван сбивается обоз.*

*Обленились чада град-Загреба,
С молодежи обезроб и смред:
Твердь обучет, обуздает небо,
Твердь стреножит, разнуздает твердь!*

*Жародея Жогу, соподвижцу
Твоего девичья младежа,
Дево, дево, растомленной мышцей
Ты отдашься, долони сложа.*

*Жглом полуд пьяна напропалую,
Запахнешься ль подлою полой,
Коли он в падучей поцелуя
Сбил сорочку солнцевой скулой.*

*И на версты. Только с пеклой вышки,
Взлокотяся, крошка за крохой,
Кормит солнце хворую мартышку
Бубенца облетной шелухой.*

1914

Здесь поистине слышатся «дыр-бул-щыл-убищур» А. Крученных и «смейво» В. Хлебникова. Этот поток и есть воплощение стихии, которой отдался поэт. И срываются с мест смыслы. И летят значения. Нас обдало некоей солнечностью и лучевой впрыснутостью. Мы при этом мало что понимаем, только чувствуем, как сквозь нас пролетает солнечный поток.

Так заманчив эксперимент футуриста. Отдаться ярости зауми. Чтобы потом получить после яркой вспышки ночь безмыслия и бессмысленности.

В свое время о. П.А. Флоренский анализировал смысл работы футуристов с языком: «Пафос футуризма – возврат к до-логическому стихийному хаосу, из которого возник





На философском семинаре Г.И. Челпанова.
1909 г.

язык; у футуристов показательно их чувство корней языка» [23, с. 187]. Но в стремлении отслоить от языка все искусственное футуристы, полагает Флоренский, слишком спешат. Спешат вообще-то не для постижения смыслов, а ради самого поспешания. И в итоге у них ничего на листе бумаги, кроме самого листа, не остается. То есть мысли нет. Они, конечно, творят. И искренни в своих творениях. Они живут своими весьма не тихими творениями: «Да, творил, да не сотворил. Ему лист бумаги казался, спяну, дивной поэмой, читатель же держит в руках лист и только лист. Такой лист может быть самым глубоким из заумных неизреченных глаголов; но их “не леть человеку глаголати”» [23, т. 2, с. 185].

В итоге Флоренский ставит фактически диагноз: «Те и другие – творцы языка заумного и сочинители языка философского – что-то уж очень торопятся куда-то; все-то им некогда, все-то им надо ускорить речь, сэкономить драгоценное время, ехать на экспрессе... Но вот замечательно: торопиться-то вы торопитесь, а сказать вам ... кажется, нечего. ... Ну, туда-сюда товарищи будетляне. Цедя свои баячи, они могут отвести ссылкой на непонятность свою, они





ведь сохранили все права на вечную непонятность свою. Но, товарищи, па-па-гу-фу, вы-то ведь распинаетесь за практичность своего языка, вы-то ведь рациональны насквозь. Что же сказали вы? ... И сообщить-то вам нечего: сообщили бы, на самом обычном языке, что-нибудь более занятное, коли было бы что» [23, с. 198–199].

Разумеется, Пастернак читать эти строки в принципе не мог. Но переболев футуризмом, так и не став его подвижником, переболев ЛЕФом, так и не став его сторонником, переболев лиризмом 30-х годов, он потом в 40-х начинает искать естественный язык, точнее, вспоминать его, освобождаясь от наслоений искусственности. Но вернуться, впасть «как в ересь, в неслыханную простоту» тяжело. Начинать, как Пикассо, писать, как дети свои рисунки, – значит не впасть в детство, а вспомнить корни смыслов и истоки значений. Это значит вспомнить то, ради чего. И понять – есть ли тебе что сказать или ты способен лишь на эксперимент с поверхностными структурами слов, играя в них как в паззлы.

Однажды он с иронией объяснял свою поэтику метафорой – с помощью происхождения своей фамилии: пастернак – это трава, нечто вырастающее из земли, из корней, устоев. Он всю жизнь шел к земле, к траве. Простоте. В отличие от него Марина – она вся водная стихия, бьющаяся о камень.

Наверное, эта метафора многое может объяснить. Точнее, дает ключ к пониманию. Пастернак – земной человек, человек земли. Земляной человек. Он червь земли, ее трава. Он из нее слеплен. Как мякиш земляной. Хлебный. Мягкий, податливый. Но одновременно не хрупкий, не ломкий, и не водный, не утекающий. Это дает ему основательность, но не каменную, а углубленную, земную, проросшую, корневую.

О. Мандельштам во время воронежской ссылки как-то сказал С. Рудакову: человек здоровый на все смотрит как на явление. Вот – снег, погода, люди ходят... С природой не поспоришь. Она случается, она происходит. Снег идет независимо от твоего к нему отношения.





Позиция, точнее, природа отношения к миру Пастернака, сродни такому природному явлению. И сами творения Пастернака становятся похожими на природные явления. Как снег, как дождь. Мандельштам же установлен на отказ от приятия этого мира, то есть на отказ от счастья (быть частью целого, этого мира). Пастернак, посетив его в Нащокинском переулке в 1932, в котором тот с женой на время обрел квартирку, так и сказал: «Вот, квартира есть, можно писать стихи...» Мандельштама это взбесило. Топос поэта – не квартира, а весь мир. Это понятно. Но речь идет не о домашнем уюте, не о слониках на салфетках, не об этом радел Пастернак. Он радел за душевный покой, за то, чтобы обрести место для творчества поэта как частного лица, чтобы была возможность одиноко и свободно мыслить. Но бомж Мандельштам привык к другому способу существования*.

Пастернак был по образу жизни такой же городской мещанин как все горожане-интеллигенты. Имел огород, копал картошку. А Мандельштам был в принципе а-социален. И что замечательно – и тот и другой доходили в своей позиции (равно – приятия или неприятия мира) до пределов. Пастернак признавался: «Я – человек отвратительный. Мне на пользу только дурное, а хорошее во вред. Право, я словно рак, хорошою в кипятке» (в разговоре с О. Ивинской, в записи Л.К. Чуковской).

Д. Быков делает интересное замечание: «О начальных годах сталинского террора, о доминирующих настроениях, о способах истребления человеческого в людях – будут судить по Мандельштаму, не по Пастернаку. Зато путь, избранный Пастернаком, охраняет от самого страшного – от гордыни; и оказывается не менее жертвенным, чем мандельштамовский. Более того: отношение к испытаниям как к радости ... и есть истинно христианское отношение к собственной жизни» [4, с. 470–471].

* См. дополнительные замечания Надежды Яковлевны Мандельштам в главе «Антиподы» в «Воспоминаниях» [11, с. 176–177].





Потому поэтическая выходка Мандельштама в 1934 г. в стихах о вожде («Мы живем, под собою не чуя страны...») была воспринята Пастернаком как эпатаж, как глупое действие, а не как гражданский героический поступок. Мандельштам ему эти строки прочитал на улице наизусть, второпях. На что Пастернак немедленно отреагировал: Я этих стихов не слышал, Вы мне их не читали. И никому читать их не советую. Это не поэзия, а самоубийство – а в самоубийстве вашем я участвовать не хочу [4, с. 473].

Характерное признание. Это не поэзия, а самоубийство. Для Мандельштама поэзия и становится жертвенным актом, который, разумеется, становится актом самоубийцы. Но для Пастернака не в этом суть поэзии, а в том, чтобы остаться в живых и до конца, принимая ношу тягот мира, быть свидетелем. Убить себя легче, чем остаться и терпеть, претерпевать.

Д.Быков фиксирует две позиции поэта: «Пастернак готов мириться почти со всем, Мандельштам – почти ни с чем. Собственно, к этим двум позициям и сводятся возможные стратегии поэта в мире» [4, с. 477].

Свое воплощение эта корневая позиция поэта получила в сборнике «Сестра моя – жизнь». Жизнь как сестра. Приятие мира как родного. Без оценок и условий. По тематике и жанру это сборник духовной лирики. Он был издан в 1922 году. Считается почему-то революционным по духу. Хотя в нем нет явно выраженной социальности и политической тематики.

Но принимая мир, он и принимает все, что с ним происходит. В том числе и революцию 1917 года – как природное явление, как землетрясение, ураган. Она кружит, грохочет, но она естественная. После нее настанет тишина. Эта стихия хотя и грохочет, но она естественна. В отличие от нее стихия поэзиса Цветаевой была им в итоге и не принята, потому что была искусственна, противостояла той первой.

Эта социальная стихия может и плодоносить, она смеет наносящее, отделяет существенное от суетного, все становится ясно и просто.





Такая открытость, родственность миру и всему, в нем происходящему, позволило ему не просто выжить, а в итоге наверное и более адекватно вести себя в самые тяжелые рубежные и переломные моменты.

Есенин повесился. Маяк с головой ушел в агитпроп и потом застрелился. Цветаева повесилась. Мандельштам сгинул в ГУЛАГе. И это все – прямое следствие буйства 1917 года, гражданской войны и последующего лихолетья. Революции и войны требуют жертв. Революция пожирает своих детей. Или ты становишься у нее истопником, и рано или поздно тебя кидают в печь. Или ты становишься у нее на пути, и она тебя давит.

Или... Или ты стоишь рядом на путях и, глотая слезы, пересчитываешь бесчисленный список жертв, многие из которых были и твоими друзьями...

Пастернак счастливо избежал участи быть истопником или быть дровами в печи. И быть раздавленным молохом времени. Но не потому, что сознательно прятался, жался по углам и подвалам, а потому, что не поддался страстям, не отдался этой онтологической провокации – отдать себя в жертву молоху времени. А это искушение либо провоцирует на приятие стихии, либо отторгает тебя от нее, и поэт идет на бунт.

Драма такого выбора заключается в том, что стихия исторической энергии, воплощающаяся в стихии поэта, носителя этого гласа, в своем неумном течении уничтожает все, в том числе и ростки нового мира, уничтожает и все целое, весь мир. И после него остается лишь бездна, и тьма над бездною. То есть небытие.

Д. Быков замечает, что уничтожая пороки, революция уничтожала и добродетели. Попытка создать нового человека обернулась озверением. Революция вообще отменяет человека. Попытка отменить старый уклад, дом, быт в итоге воплощается в расчеловечивание. Пастернак это однажды понял и замкнулся в себе [4, с.169].

Но вернемся к сборнику «Сестра моя жизнь». Его органика и стремление к укорененности воплотились в его стра-





сти к деталям, к подробностям, конкретности. Здесь наиболее полно проявляется его способность детально присмотреться к миру, к его складкам, тонкостям, подробностям.

*Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя – подробна.*

Пастернак не просто ищет метафору. Он рисует тонкий и точный образ состояния, максимально детализированный, чтобы наиболее подробно ухватить существо события – того, что произошло. Потому буквально нанизаны на строки метафоры. Они гурьбой толпятся, как листва за окном («за окнами давка, толпится листва»), сидят, на строчке, как птицы на ветке.

*Давай ронять слова,
Как сад – янтарь и цедрю,
Рассеянню и щедро,
Едва, едва, едва.*

*Не надо толковать,
Зачем так церемонно
Мареной и лимоном
Обрызгнута листва.*

*Кто иглы заслезил
И хлынул через жерди
На ноты, к этажерке
Сквозь иллюзы жалюзи.*

*Кто коврик за дверьми
Рябиной иссурьмил,
Рядном сквозных, красивых
Трепещущих курсивов.*

*Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку*





Кленового листа
И с дней Экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебаstra?

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий
Сентябрьские страдали?
Чтоб мелкий лист ракиит
С седых кариатид
Слетал на сырость плит
Осенних госпиталей?

Ты спросишь, кто велит?
– Всесильный Бог деталей,
Всесильный Бог любви,
Ягайлов и Ядвиг.

Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя – подробна.

1917

Его стихи поэтому надо не столько читать или слушать, сколько внимательно изучать, вникать, всматриваться в эту тонкую вязь, узор, который требует всматривания через увеличительное стекло. Тонкость и плотность материала поэтической ткани требуют усидчивости и скрупулезности.

Но меня не оставляет в покое одно: например, Мандельштам при всем своем жизненном неустройстве как раз достиг онтологических корней, испил того самого онтологического истока творения, потом в своем «Разговоре о Данте» даже объяснил эту онтологическую тягу, хотя по жизни и поэтической позиции они с Пастернаком радикально разошлись. Но он стал органом поэзии и отдал себя в жертву.

Пастернак менее всего похож на жертву и изгоя. Но в корневом словаре поэзии он составил все же свой гербарий. И получается, что они, такие разные, сходились в главном –





не принадлежа ни к какой школе, направлению, борясь каждый по-своему с окололитературной сволочью, которая их всех и травила, смогли услышать зов и открыться ему.

Антропология поэта. Попытка автопоэзиса

Ванкете 1926 года в газете «Ленинградская правда» Пастернак публикует очерк, в котором есть такие строчки: «Стихи не заражают больше воздуха, каковы бы ни были их достоинства. Разносящей средой звучания была личность. Старая личность разрушилась, новая не сформировалась. Без резонанса лирика не мыслима. Короче говоря, с поэзией дело обстоит преплачевно.... Только поэзии не безразлично, сложится ли новый человек действительно или же только в фикции журналиста. Что она в него верит, видно из того, что она еще тлеет и теплится. Что она не довольствуется видимостью, ясно из того, что она издыхает» [14, с. 261–262].

Поразительно, но в этом же году в больнице больной туберкулезник Л.С. Выготский, приходя в себя после очередного приступа болезни, писал свой труд «О смысле психологического кризиса». Этот труд он заканчивает таким же пафосом: «Овладеть правдой о личности и самой личностью нельзя, пока само человечество не овладело правдой об обществе и самим обществом. ... «Прыжок из царства необходимости в царство свободы» неизбежно поставит на очередь вопрос об овладении нашим собственным существом, о подчинении его себе. В этом смысле прав Павлов, называя нашу науку последней наукой о самом человеке. Она действительно будет последней в исторический период человечества наукой или в предыстории человечества. Новое общество создаст нового человека. Когда говорят о переплавке человека, как о несомненной черте нового чело-





вечества и об искусственном создании нового биологического типа, то это будет единственный и первый вид в биологии, который создаст себя сам...» [7, т. 1, с. 436].

Два великих современника мечтали о новой личности, которая возродится у одного через новую поэзию, у другого – через новую науку. Один верил в переплавку через поэзис, другой – через науку психологию.

Я не нашел свидетельств знакомства Пастернака и Выготского. Последний был знаком с Мандельштамом и вставлял в свои сочинения скрытые цитаты из поэта.

Но переключка между ними в большом времени очевидна. Она состоит в антропологическом скрытом контексте: новый поэзис рождает и новую структуру личности. И если поэзис гибнет, то причина этому – гибель личности. А вместо нее – мурло Шариковых.

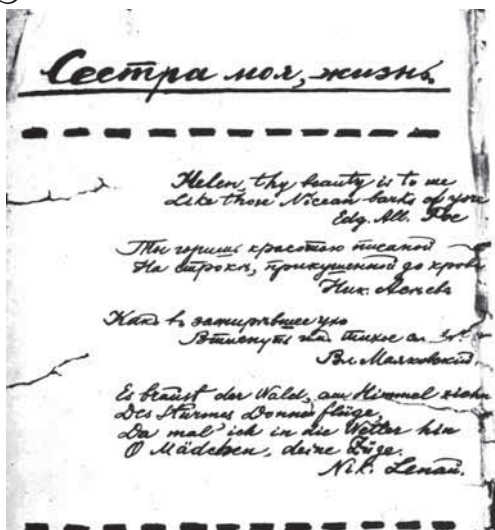
Л.С. Выготский со своей стороны, будучи убежденным марксистом и социально ориентированным исследователем, верил в переплавку человека.

Пастернак пытался даже описать свои антропологические воззрения в специальной работе. В 1918–1922 году он написал сборник этюдов «Quinta essentia (гуманистические этюды о человеке, искусстве, психологии и т.д.)». Правда, эти наброски он назвал потом «дребеденью». Но в 1926 году он посылает М. Цветаевой очерк «Несколько положений», на который я уже ссылался, и комментирует: «Перебирая старую дребедень, нашел в сборнике 22 года две странички, за которые стою горой... Записал в 1919 году. Но так как это идеи скорей неотделимые от меня, чем тяготеющие к читателю (губка и фонтан), то поворот головы и отведенность локтя чувствуется в форме выраженья, чем может быть ее и затрудняет» [16, с. 346].

В переписке с поэтом он конечно акцентирует внимание на том, что он говорил о природе искусства (искусство как губка, вбирающая все богатство жизни).

Но собственно человек как открытая проблема всегда его занимал. Философ в нем оставался жить. И в конце





Титульный лист рукописи
«Сестра моя, жизнь»
с четырьмя эпиграфами.
1919 г.

жизни он дал специальный ответ на вопрос анкеты журнала Magnum в 1959 – «Что такое человек?»:

«Человек – действующее лицо. Он герой постановки, которая называется “история” или “историческое существование”...

Человек достигает предела величия, когда он сам, все его существо, его жизнь, его деятельность становятся образом, символом.

Не будь других объяснений безусловной ценности отдельной личности, сказанного о символической сущности героизма и героя было бы достаточно, чтобы обосновать эту высшую ценность. Каждый человек, каждый в отдельности единствен и неповторим. Потому что весь мир заключен в его совести. Потому что в единстве идеи, в символе находит этот мир свое окончание и завершение.

Это знали греки, это понятно в Ветхом завете. Что означает чудо самопожертвования, рассказано в Новом завете.

При первом взгляде на существо вашего вопроса я счел, что смогу по достоинству оценить Ницше и круг его идей. Но я вновь наткнулся на старое недоразумение. Его отрицание христианства само взято из Евангелия. Разве он не видит, из чего творит своего сверхчеловека? Таким слепым может быть только полный дилетант, дилетант во всем. Как удавалось все это понять бедному, менее начитанному и образованному Серену Киркегору?» [14, с. 292–293].





Вот интересные признания. В том числе и те, которые касаются круга чтения Пастернака. Он знал не только расцитированного, но не понятого долгое время Ницше, но и редкого по тем временам автора, но ставшего затем модным среди европейских интеллектуалов Киркегора. И ставит последнего выше*.

Кстати, именно эти два философа проделали серьезную работу по выстраиванию собственно антропологического дискурса в европейской мысли, что показал в своем «Фонаре Диогена» Хоружий [26].

Но все же в отличие от Выготского, который был больше философ и исследователь с развитой поэтической культурой, Пастернак – поэт. И он все описания и воззрения проверял на себе, на своем автопоэзисе. Яркий пример – «Высокая болезнь».

*Гощу – гости во всех мирах
Высокая болезнь.*

После лирического взрыва, после СМЖ, принятия мира Пастернак переживает высокую болезнь ломки – ломки привычек, стереотипов, мироощущений. Высокая болезнь – как стенограмма сердечного ритма поэта. Всей фактурой своей, сложной и витиеватой, и какой-то ломкой лексикой она показывает разбивание легкого пастернаковского строя стиха и рождение в нем какого-то эпического сильно-го посыла, направленности за горизонт и рождение другого существа. Главный мотив – болезнь преображения, болезнь личности поэта, который теперь уже гость в этом мире.

На фоне поэтических ребусов, рассыпанных, как это обычно бывает у Пастернака («мы были музыкою чашек...» и др.), разворачивается главная тема – тема ухода старых песен и старых молодых поэтов. Ушло время Маяка, ушло вре-

* В словах Пастернака слышатся также и смыслы другого мыслителя – М.М. Бахтина, которого Пастернак возможно даже и знал. Но не важно. Они выросли из одного духовного поколения и дышали одним воздухом эпохи.





мя молодого Пастернака. Ушло время романтиков революции. С. Эйзенштейн снял «Броненосец Потемкин», Р. Якобсон уехал в Прагу, ОПОЯЗ закончился. Закончился футуризм. В. Хлебников умер. Маяк застрелился. 20-е годы заканчиваются во всех смыслах – и календарном, и личностном.

И тот самый февраль, от которого поэт когда-то захлебывался, уже другой:

*Обивкой театральных лож
Весной овладевала дрожь.
Февраль нищал и стал неряшлив.
Бывало, крикнет, кровь откашляв,
И сплюнет и пойдет тишком
Шептать теплушкам на ушко
Про то да се, про путь, про шпалы,
Про оттепель, про что попало...*

Уже не те слова, не те песни. Вместо стройной лирики – сумбурная речь «про то да се... про что попало». Но слова еще не найдены. Не помечены и не ухвачены смыслы, не простроены сюжеты. И потому смешение имен и смыслов.

*Мне стыдно и день ото дня стыдней,
Что в век таких теней
Высокая одна болезнь
Еще зовется песнь.
Уместно ль песнью звать солом,
Увоенный с трудом
Землей, бросающей от книг
На пики и на штык.
Благими намереньями вымощен ад.
Установился взгляд,
Что, если вымостить ими стихи, –
Простятся все грехи.
Все это режет слух тишины,
Вернувшейся с войны.*

Срыв на свободный стих, ломка ритма показывают ломку строя личности. Поэт не хочет писать также навзрыд





и классикой, как ранее. Не хочется писать так же, как ранее в ситуации, когда «рождается троянский эпос».

И само начало «Болезни» – эпическое.

*Мелькает движущийся ребус,
Идет осада, идут дни,
Проходят месяцы и лета.
В один прекрасный день пикеты,
Сбиваясь с ног от беготни,
Приносят весть: сдается крепость.
Не верят, верят, жгут огни,
Взрывают своды, ищут входа,
Выходят, входят, – идут дни,
Проходят месяцы и годы.
Проходят годы – все – в тени.
Рождается троянский эпос.
Не верят, верят, жгут огни,
Нетерпеливо ждут развода,
Слабеют, слепнут – идут дни,
И в крепости крошатся своды.*

В «Высокой болезни» и далее более развернуто в «Лейтенанте Шмидте» и поэме «Девятьсот пятый год», именно в больших формах, Пастернак пытался через призму рассказа о революции (о чем как раз в поэмах меньше всего) увидеть не социально-классовый, не политический смысл и содержание, а смысл личностного надлома и попытки преобразования, метаморфоз поэта – свидетеля событий. Сквозь толщину классовых баталий поэт высматривает рождение нового человека в себе.

Задача не из простых – пытаться увидеть и зафиксировать через социальные катаклизмы их антропологию – человеческую взвесь, человеческую юдоль. И эта работа должна была быть осуществлена сугубо поэтическими средствами. Шершавый язык плаката Маяка не годился. «Дыр-бул-щыл, убищур...» тоже, слишком невразумительно. Не получался рисунок личности, не рисовался автопортрет.





Нужен был не новояз. Нужен был тот же классический стих, утопленный в корневую языковую глубину, но нагруженный новыми темами и пропущенный через сердце поэта-свидетеля, тонкого наблюдателя. Должен быть при такой работе и такой задаче ясный и строгий строй. Именно потому «Высокая болезнь» написана хоть и ломким, но ямбом. Пастернак мог свихнуться в сумбур поэтического ритма. Но ямбом о поэтической и личностной ломке писать – еще более контрастно и адекватно.

В этом плане Пастернак действует более смело, даже нахально и дерзко в поэзии, чем в жизни.

Например, в «Высокой болезни» при описании вождя он настолько ярок и необычен, что в строчках сквозит почти явная карикатура. Гротеск и пафос в своей смеси создают мистический образ вождя, радикально отличного от плакатного образа у Маяка. И это в 1928 году!

Хотя сознательно карикатуру он не собирался писать, как это сознательно потом сделал Мандельштам в 1933. Но все же.

*Он был как выпад на рапире.
Гонясь за высказанным вслед,
Он гнул свое, пиджак топыря
И пяля передки штиблет.
Слова могли быть о мазуте,
Но корпуса его изгиб
Дышал полетом голой сути,
Прорвавшей глупый слой лузги.
И эта голая картавость
Отчитывалась вслух во всем,
Что кровью былей начерталось:
Он был их звуковым лицом.
Когда он обращался к фактам,
То знал, что, полоща им рот
Его голосовым экстрактом,
Сквозь них история орет.
И вот, хоть и без панибратства,*





*Но и вольней, чем перед кем,
Всегда готовый к ней придраться,
Лишь с ней он был накоротке.
Столетий завистью завистлив,
Ревнив их ревностью одной,
Он управлял теченьем мыслей
И только потому – страной...*

Высокий штиль описания сразу упирается, спотыкается на метафоры и образы («пиджак топыря», «пяля передки штиблет», «голая картавость», полоскание рта экстрактом фактов и проч.). И уже не великий вождь революции, не реальный герой, а какой-то странный персонаж стоит на трибуне.

Отсутствие у него намерения писать героический портрет показывают последние строки, которые были вырезаны из изданий его сборников 30-х годов:

*Я думал о происхожденьи
Века связующих тягот.
Предвестьем льгот приходит гений
И гнетом мстит за свой уход.*

Это мельком сказанное пророчество не было гневным отсылком и печатью. Оно было сказано так, как это и делал Пастернак: как свидетельство летописца, который описывает все, что видит: вот свадьба великого князя, а вот он отправляется в поход, а вот смерды взбунтовались, а вот урожай в этом году, а вот пожар случился, а вот еще что-то... И так идут годы, идут дни...

*Проходят месяцы и годы.
Проходят годы – все – в тени.
Рождается троянский эпос...*

В поэмах «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» Пастернак продолжает эту тему – тему жизни и смерти частного лица в годину испытаний. Это вообще-то сильно по-пушкински. А.С. Пушкин в «Капитанской дочке» имен-





но это и описывал – как выжить и сохранить честь и достоинство частного лица в ситуации бессмысленного кровавого бунта. И у Пастернака – как сохранить честь и достоинство, когда и за белых нельзя, и за красных нельзя, а уходить во фронду власти – тоже тупик. Поэзия заключается не во фрондерстве. Он в «Лейтенанте» это фактически и показывает – страсть восстания и одновременно его бессмысленность на фоне ритма истории.

Он и отвечает Марине: эта вещь про конфликт и гибель интеллигента, который стал жертвой и заложником революции: «превращение человека в героя в деле, в которое он не верит, надлом и гибель».

Опять тот самый спор с Мариной: сжигать себя в истории или сохранять себя, чтобы быть свидетелем истории? Ее страстное и горькое обвинение приговора: он хранит себя для поэзии, боясь растратиться и боясь сжечь себя в жизненной страсти (Рильке бы ко мне со смертного одра приехал – последний раз любить!) [12, с. 559].

Ну что такого по содержанию он рассказал в «Лейтенанте»? Это, разумеется, не нарратив, не рассказ про что-то. Что мы узнаем про восстание на крейсере «Очаков» из поэмы? Вся поэма – разнообразный по ритмике и стилистике сбивчивый строй, который просто показывает своей ритмикой абсурд и нелепость всего восстания и главное – сумбур в душе главного героя. Это восстание – как некий всплеск энергии, как признание в любви, которое пережил лейтенант Шмидт в своей личной жизни. Пишет признание в письме – и также участвует в восстании. Как выстрел! И ничего при этом не понятно, что происходит.

И что при этом можно было понять в 1927 году про это восстание? Что вообще могли понять большевистские цензоры в этой поэме, весьма сумбурной, как само восстание? Никакой идеологии, текст сложен, сбивчив, темен, нагружен метафорами.

Но есть замечательные куски, когда Пастернак возвращается к классическому метру и его высказывания стано-





вятся ясными, содержательными и глубокими. Например, в части третьей во второй главе. Пять строф. Каждая строфа написана семистопным ямбом.

...

*Но что пред забастовкою почтово-телеграфной
Все тренья и неловкости во встрече двух сердец!
Теперь хоть бейся об стену в борьбе с судьбой неравной,
Дознаться, где он, собственно, нет ни малейших средств.
До Ромен не доехать ей. Не скряться от мороки.
Беглянка видит нехотя: забвенья нет в езде,
И, пешую иль бешено катящую, с дороги
Ее вернут депешю к ее дурной звезде.*

*Тогда начнутся поиски, и происки, и слезы,
И двери тюрем вскроются, и, вдоволь. Очернив,
Сойдутся посноровистей объятья пьяной прозы,
И смерть скользнет по повести, как оттиск пятерни,
И будет день посредственный, и разговор в передней,
И обморок, и шествие по лестнице витой,
И тонущий в периодах, как камень, миг последний,
И жажда что-то выудить из прорвы прожитой.*

В итоге заканчивается все высокой трагедией. Конфликт между абсурдом восстания и бунтарства и любовью к женщине заканчивается одним – чтением обвинительно-го акта, которое как-то все обесмысливает. И все это – на фоне вешней капли...

*Чтение, несмотря на то, что рано
Или поздно, сами, будет день,
Сядут там же за грехи тирана
В грязных клочьях поседелых пасм.
Будет так же ветрен день весенний,
Будет страшно стать живой мишенью,
Будут высшие соображенья
И капли вешней дребедень.
Будут схватки астмы. Будет чтение,
Чтение, чтение без конца и пауз.*





Эти высшие соображения на фоне дребедени внешней капли...

Как будто Пастернак сидит в зале суда. Судья зачитывает приговор. Риторика приговора выпрещенная, возвышенная. А за окном – вешняя капель... Трень-брень... Конфликт темы и формы. Но что характерно для Пастернака – конфликт разрешается не взрывом уже, как в начале, а в каком-то смиренном уходе, все выше и выше. В молчании, в многоточии.

Тем самым формируется внутренне конфликтный тренд в его поэзии. Начав с надрывного лирического строя («Февраль, достать чернил и плакать...»), в котором он через силу управляет стихией воображения и страсти, затем все более управляет стихией стиха, переходит на формат поэм, помещая туда переживания героя, затем кризис середины 30-х, переход на эпический строй и затем роман «Доктор Живаго» как прозаическая поэма.

И при этом стремлении от лирики к эпосу он сохраняет это центростремительное движение к себе, собирая энергетику мира в себе, переводя ее через себя и воплощая в поэтической форме. Поэт становится таким органом, тепловой машиной, преобразующей энергию мира, страсти жизни в строй стиха.

Кстати, Иосиф Бродский в одном из своих интервью, сравнивая всю великую четверку, говорил, что Пастернак – поэт центростремительного действия: «Пастернак – поэт микрокосма... Пафос его микрокосм – величие любви, величие подробностей и т.д. Его строфы – это микрокосмос, и в этом смысле, как мне кажется, он обычный еврей... Но как поэт он чрезвычайно интересен. Говорю это скорее в английском, нежели русском, смысле. Как ремесленник, он жутко интересен. Просто захватывающ. То, что он делает внутри строфы, то, что происходит внутри строфы у Пастернака, мне жутко интересно с профессиональной точки зрения. Но тем не менее... Мне не нравится его вектор. Пастернак – поэт центростремительный, а не цен-





тробежный. В то время как эти трое были поэтами центробежными. В этом их основное различие. Я люблю Мандельштама за его радиальное мироощущение, за движение по радиусу от центра. Это жутко интересно на уровне мышления, даже не мышления, а акустики. Он делает не жест – это направление, по которому и стремится его мысль, это такой забег...» [10, с. 569].

Далее как многое у Бродского в его интервью жутко интересно и парадоксально. Но мне пока важно вот это сравнение – Пастернак, в отличие от центробежного вектора Мандельштама, обознача-

ет в своей энергетике поэзиса центростремительный вектор, вбирая в себя всю энергию, вовлекая внешний мир в свой микрокосм. А Мандельштам выходит из себя, выводит по дуге энергетику центробежного поэтического действия вовне.

Я бы все же развернул эту метафору и переописал ее на языке работы тепловой машины. Поэт в человеке становится у Пастернака неким органом, через который переводится огромное количество жизненной энергии, преобразующейся в поэтические формы. Почему его роман не удался? Потому что перестал работать этот орган и Пастернак решил говорить со временем и о времени напрямую, без процесса преобразования. И язык стал ему за это мстить.

Про эти стихи

На тучной аравии истомы,
Ся стылелом в ся волнине из покатой
Земной, отпертой покатой
И дана гителю сокрыта утраты

Зажелашнейшей гердаи
Ся покатой в волнине и змил
И карнизом покатой гердаи
Удаленной, адронной и змил.

Полночная гителю Гердаи
И раскатышейся гердаи
Проблужной милой гердаи
Мил мила и милой гердаи

Полночная гителю Гердаи
И раскатышейся гердаи
Проблужной милой гердаи
Мил мила и милой гердаи

Вз кашне, ладоню заслонки,
Словотворнейшей милой гердаи:
Хасос, милой, у милой
Полночная гителю Гердаи?

Мил тучной, в змиле покатой
Кз гердаи, раскатышейся гердаи
Полночная гителю Гердаи
Полночная гителю Гердаи

Полночная гителю Гердаи
Кз гердаи, раскатышейся гердаи
Полночная гителю Гердаи
Полночная гителю Гердаи

Автограф стихотворения

«Про эти стихи».

1919 г.





В этом плане центростремительность как направленность энергетики вовнутрь поэта вполне объяснима. А затем запускается центробежный процесс выливания уже преобразованной энергии формы вовне и воплощение ее в поэтическую форму.

Перерисуем рисунки, которые мы привели в начале нашего очерка. Структура личности поэта и структура поэзиса переплавляются в единый органон (рис. 3).

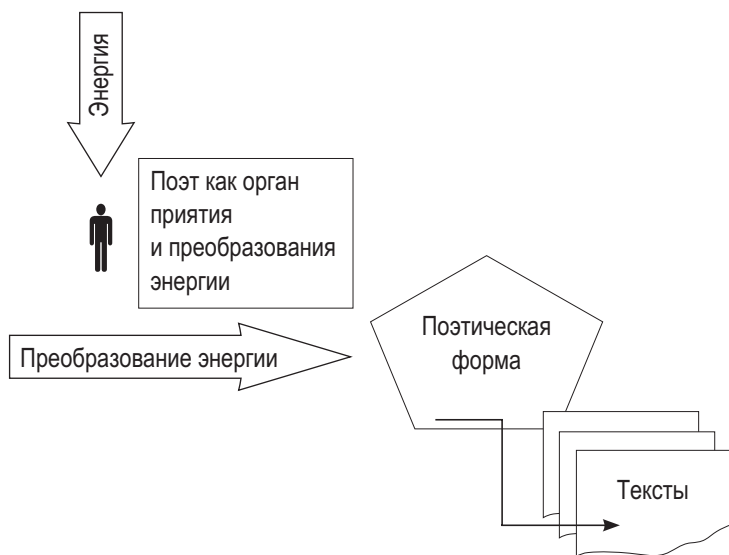


Рис. 3. Акт преобразования

Если быть еще более детальным, не все так просто. Если в первые периоды своего творчества Пастернака действительно можно назвать поэтом центростремительной силы, то затем, начиная с поэм («Высокая болезнь», «Лейтенант Шмидт»), он становится поэтом центробежной силы*.

* В 1926 году он пишет своей корреспондентке Р.Ломоносовой: «Я человек несвободный, нештатский. Я – частица государства, солдат немногочисленной армии, состоящей из трех или четырех, во всяком случае, не больше десяти действительных невымысленных лиц и тысячи призраков, туманностей и притязаний. Я нехотя и без





Ведь все, что происходит, все равно происходит «на фоне Пушкина». Судите сами. Вот как начинается поэма «Девятьсот пятый год».

*В нашу прозу с ее безобразьем
С октября забредает зима.
Небеса опускаются наземь,
Точно занавеса бахрома.*

*Еще спутан и свеж первопуток,
Еще чуток и жуток, как вестъ.
В неземной новизне этих суток,
Революция, вся ты, как есть.*

*Жанна д'Арк из сибирских колодниц,
Каторжанка в вождах, ты из тех,
Что бросались в житейский колодец,
Не успев соразмерить разбег.*

*Ты из сумерек, социалистка,
Секла свет, как из груды огнив.
Ты рыдала, лицом василиска
Озарив нас и оледенив.*

*Отвлеченная грохотом стрельбищ,
Оживающих там, вдалеке,
Ты огни в отчуждены колеблешь,
Точно улицу вертишь в руке.*

*И в блуждании хлопьев кутежных
Тот же гордый, уклончивый жест:
Как собой недовольный художник,
Отстраняешься ты от торжеств.*

своего ведома должен был повторить диверсию всего этого войска в сторону букваря, всеобщей грамотности и поклонения святым общим местам. Может быть, я заблуждаюсь, считая, что это паломничество совершено и каждый опять предоставлен своей звезде, судьбе и своим предназначениям. ... отличительная моя черта состоит во втягивании широт и множеств и отвлеченностей в свой личный, глухой круг: в интимизации, – когда-то: мира и теперь: истории; в ассимиляции собирательной, сыпучей бесконечности – себе» [15, с. 420].





*Как поэт, отпылав и отдумав,
Ты рассеянья ищешь в ходьбе.
Ты бежишь не одних толстосумов:
Все ничтожное мерзко тебе*

...

Собственно на этом фоне потом идет рассказ о революции, точнее, о революционности как состоянии в душе, о смуте и смутности. И все в принципе понятно.

*В нашу прозу с ее безобразьем
С октября забредает зима...*

Поэтическая контраверза:

Марина Цветаева

Марина Цветаева в 1933 году пишет в своем известном очерке «Поэты с историей и поэты без истории»: «Борис Пастернак – поэт без развития. Он сразу начал с самого себя и никогда этому не изменил. Пастернак был сотворен не на седьмой день..., а раньше, когда создавалась природа».

То есть Пастернак, по ее логике, как бы совсем без истории. В нем поэт уже был, уже жил. Он взял и проявился. Радикальное суждение. Цветаевское.

А вот, что пишет Ахматова (в 1940 году, в записи Л.К. Чуковской): «Дело в том, что стихи Пастернака написаны еще до шестого дня, когда Бог создал человека. Вы заметили – в стихах у него нет человека?» [4, с. 92].

В этих замечаниях двух радикально разных поэтов сходство – поэт Пастернак уже создан и пишет он о мире, о бытии дочеловеческом. И в его поэзии нет человека.

Давайте тогда договорим. О мире этом и пишет, извергаясь стихией поэзиса главный человек – поэт Пастернак. Которого интересует больше как раз этот мир, которому он, поэт, распахнут.





И метаморфоз поэзиса Пастернака так и происходил: распахнутый миру до человека поэт все более двигался от мира к человеку. Но тайна сокрыта не в теме и ремее. А в методе! Что при этом происходило с поэзисом? С поэтом?

Больше применим тезис Марины как раз к Маяку, который уже был почти готовым поэтом. То есть готовым к конкретной работе, к конкретному заданию. Одаренность Маяка была тут же в одночасье использована молохом революции. И он быстро сгорел. Быстро дошел до своего потолка. Не переживая радикального метаморфоза*. Ахматова триумфально дебютировала и так и осталась самой собой. Держала и несла свой образ, уже слепленный в юности. Пастернак же всякий раз готовил не только новые темы, но и новые способы работы, всякий раз искал, пробовал новые «темы и вариации», всякий раз, будучи не удовлетворенный найденным.

И здесь мы находим ответы на упреки в его якобы эгоцентризме и увлечении собой. Д.Быков пишет, что Пастернак – едва ли не единственный поэт в русской литературе, который бы до такой степени прятал или растворял свое лирическое «я» [4, с. 99].

Опять же читаем у Цветаевой: «Лирическое “я”, которое есть самоцель всех лириков, – у Пастернака служит его

* В «Охранной грамоте» Пастернак это тоже фиксирует: «Он в большей степени, чем остальные люди, был весь в явлении... За его манерою держаться чудилось нечто подобное решению, когда оно приведено в исполнение и следствия его уже не подлежат отмене. Таким решением была его гениальность, встреча с которой когда-то так его потрясла, что стала ему на все времена тематическим предписанием, воплощению которого он отдал всего себя без жалости и колебания» [14, с. 99-100]. Маяк встретился со своей гениальностью и понял, что он гений и поставил точку. Главная черта Маяка – окончательность. Он был весь в настоящем, в состоявшейся стихии, отражением того, что произошло, законченным. Он не деградировал. Он просто достиг своего предела. А значит, должен был погибнуть. То есть уйти. Пастернак же весь в возможности, в отказе от определенности, его поэзис текуч, зыбок и неустойчив.





На похоронах В. Маяковского.
15 апреля 1930 г.

природному (морскому, степному, небесному, горному) “я” – всем бесчисленным “я” природы... Последнее “я” Пастернака – не личное, не людское, это – кровь червя, соль волны».

Но откуда тогда все эти разговоры об индивидуализме Пастернака? Как возможно такое сочетание – полного растворения в мире, отказа от своего “я” и гордого индивидуализма поэта-импровизатора?

Д. Быков замечает: «для жизнепрятия, для слияния с миром в 20 веке нужно не меньше, а может и больше мужества, чем для противостояния» [4, с. 101].

Наверное, в этом и сокрыта тайна выполнения его поэтического задания.

У Марины органика ее автопоэзиса строилась на неприятии мира, отталкивании от него и вся энергетика поэзиса кормилась от этого отталкивания*. Она иссякла, когда Марина приехала в Союз. Исчезла онтологическая тяга. В этом трагизм участия поэта как органа бытия. Этот орган портится, ломается, рушится.

У Пастернака получилось наоборот. Именно на прятии мира формировался он как орган бытия. Стремление обрамить эту неумную стихию поэзиса, которое лилось

* Марина в письме к нему в 1926 году: «Наша основная разница. Ты очень добр. Я – нет. – Я – пламень и камень. Сушь – вот моя основа, всегда, в любви и вражде. .. Еще одна разница между нами: у тебя есть объективный (для всех) словарь, у меня его нет [12, с. 184].





из него, нечеловеческое усилие преобразовать эту стихию, чтобы она тебя не разнесла в клочья, стремление выдерживать, вытерпеть, отдаться провидению, принять и испытать эту чашу полностью и тем самым действительно стать голосом мира, гласом бытия.

*Но продуман распорядок действий
И не отворотим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.*

Я бы называл это позицией Гамлета. И Пастернак попал в ситуацию Гамлета не только потому, что он переводил трагедии Шекспира. А потому что позиция Гамлета вроде бы наиболее близка Пастернаку как поэту: стремление постигнуть несмотря на энергию мести тайну того, что произошло. Причину, почему век вывихнут и что происходит с человеком в этой ситуации, когда и быть нельзя, и не быть нельзя.

В своем письме Марине 11 июля 1926 года он признается в серьезных вещах. Делает нечто вроде собственного психоанализа: «У меня есть какие-то болезненные особенности, парализованные только безволем. Они целиком подведомственны Фрейду, говорю для краткости, для указания их разряда. Все слабые стороны чувствительности, одновременно и христианской, и просто-напросто животной, изъязвлены и подняты во мне до бреда, до сердечного потрясения. Жизнь, как она у меня сложилась, противоречит моим внутренним пружинам. Я это помню и знаю всегда и в нормальных условиях всегда этому противоречью радуюсь. В одиночестве я остаюсь с одними этими пружинами. Если бы я уступил их действию, меня бы разнесло на первом же повороте. Но нет человека, которого, при таком заряде, останавливало бы благоразумье. И я не исключенье. Но поддайся я действию этих сил, как тотчас же и навеки мне пришлось бы расстаться со всем дорогим, с чем я разделил свою жизнь, со всеми людьми моей судьбы. Что-





Г.М. Сестеркин

1927 г. (?)

бы далеко не ходить, скажу просто: после такой раскатки я бы уже не считал возможным взглянуть в лицо своему сыну. Вот это-то и останавливает меня, ужас этой навсегда нависающей ночи» [12, с. 257].

Я далек от желания устраивать психоанализ личности поэта, но это признание принципиально. Его органика была настолько чувствительна к переживанию мира, что у него была иная, радикально другая задача: не открываться миру, не оттачивать глаз, не отделывать свой инструмент. Он был настолько устремлен к миру,

одержим им, что ему необходимо было наоборот усмирять свою устремленность к нему, иначе его бы разнесло в клочья. И тогда наступила бы ночь помутнения.

Но при этом подобная работа постоянно откладывалась. Работа души, работа по ремонту душевному. В одном из писем жене в 1926 году он пишет: «Когда-нибудь каждый из нас осядет и рухнет. Я же именно так: ни от молнии, ни от пожара, ни от потрясения. Не от внешних, не от мировых причин. Но по своей собственной вине. По вине запущення, вопившего годами о ремонте, о вскрытии рам, об обновлении. По той причине, что вопль этот постоянно подавлялся».

Вот это встречное движение, в котором сталкиваются разрывающая тебя страсть и душевная работа по ремонту личности, и рождает новое существо. Это очень похоже на то, что пытался делать над собой Гамлет.





Если вспоминать опять сравнение с Маяком, который каменно целен и выбирает стратегию самоубийства и на энергии самоубийства строит поэзис, то Пастернак выбирает стратегию преображения, поиска и перехода в новое качество, которая (стратегия) и воспринимается его собратьями как предательство.

Потому творчество Маяка мне трудно рассматривать через призму проблематики автопоэзиса. Он – как каменный истукан. Он себя изваял и влюбился в собственное каменное подобие. С ним поэтому можно делать только одно – либо на пьедестал, либо молотком разбить вдребезги...

Потому в поэзисе Пастернака – богатство лексики, взятой из нутра мира, природы, языка. Он любил выковыривать «изюм певучестей» из глубин языковой среды, благодаря чему и возможен автопоэзис, она и дает смазку, топливо для поэтического действия. Этой смазки не было у Маяка. Последний это понимал: «Вы любите молнию в небе, а я – в электрическом утюге».

Вернемся к Марине. Да, они очень похожи в своем служении. В рыцарском отношении к поэзии. Они нуждались друг в друге. Нуждались в большом разговоре о главном. Нуждались в духовном собеседнике. Но эта тяга – как тяга двух разных полюсов.

Марина – вся в кристальных, четких определениях. Пастернак избегает окончательных определений, прячется в переплетениях кружевных метафор. Окончательность высказывания означает точку, конец. В его нарративе – обилие описаний, характеристик, витиеватых сравнений и избегание окончательных выводов и определений. Но в своемприятии жизни он, так же как Марина, пределен и точен. А Марина точна в своем неприятии этого мира. Пастернак для нее становится таким же природным явлением, которое меняется и становится другим.

Но может ли зима быть предателем по отношению к лету? Разумеется, нет.





Марина в своем радикализме пленяет его, присваивает его себе (свой образ о нем). Пастернак сопротивляется, как сопротивляется природное явление. Как можно укротить дождь? Он просто идет. Он сохраняет себя, свое существо ради того, чтобы идти. Дождь пребывает в себе. Но для Марины это равносильно предательству. Борис не способен на буйство, на поступок, он хранит себя ради будущего. На что Пастернак и отвечает в 1934 году: она прекрасный поэт. Но я не знал, что она такая дурра! Прямо черт в юбке!

Поэтому в 1935 году встретились в Париже уже разные люди. И он сбежал (за папиросами!).

Марина – рыцарь ордена, богоборец. Борис – смиренный служитель, самодисциплина, монастырское послушание.

Но главное – он пережил метаморфоз. Он в 1935 радикально другой, не тот, который прочитал «Поэму конца» в 1926 году.

Есть служба-смирение и есть служение-рыцарство. Радикализм Марины становится для него тоталитарным и агрессивным. Она требовала полной отдачи и присвоения. Что ему претило.

Они разошлись не в поэзии. Они разошлись в онтологии, в мировоззренческом плане, в жизненных стратегиях.

Получается, благодаря своей жизненной стратегии Пастернак в плане личностной структуры более гибок и живуч, более пластичен, чем Марина или Маяк. Маяк сделал себя быстро, окаменел и разбился. Марина себя лепила резкими движениями. Но далее пошла ломка, нежели преобразование. Не приняла метаморфоза и поиска Бориса. Поэзис из нее ушел. Приехав в Союз, она окаменела и погибла.

Он же мог перерождаться через тяжелые кризисы и ценой многих потерь – близких, друзей, жен, и становиться другим. Наверное, потому, что онтологический движитель кроется не в человеке-индивиде, а вовне, в связке человека и мира, через размыкание к миру.

В итоге он признавался, что виноват перед ней. Уже после смерти Марины в Чистополе в 1941 году он признавался





собеседнику в том, что он тоже виноват в ее гибели: «Я. И мы все. Я и другие. Я и Асеев, и Федин, и Фадеев. Полные благих намерений, мы ничего не сделали, утешая себя тем, что были беспомощны. О, это иногда бывает так удобно – чувствовать себя беспомощным. Государство и мы! Оно может все, а мы ничего. В который раз мы согласились, что беспомощны, и пошли обедать. Большинству из нас это не испортило даже аппетита... Когда-нибудь я напишу о ней, я уже начал. Но я сдерживаю себя, чтобы накопить силу, достойную темы, то есть ее, Марины... О ней надо говорить с тугой силой выражения...» [4, с. 624; 16, с. 556].



В Чистополе. 20 июня 1943 г.
Фото В. Авдеева

Да. Наш брат сердцеев и душелюб предпочитает выискивать и вылущивать мелочи и детали из жизни поэтов и философов, находить какие-то неприглядные подробности и как бы подтверждать их мелочность и слабость. Ахматова в свое время отмечала (говоря о жизни Мандельштама): «почему мемуаристы известного склада ... так бережно и любовно собирают и хранят любые сплетни, вздор, главным образом, обывательскую точку зрения на поэта, а не склоняют голову перед таким огромным и ни с чем не сравнимым событием, как явление поэта, первые же стихи которого поражают совершенством и ниоткуда не идут?» [4, т. 2, с. 171].

Все эти мемуаристы хотят, чтобы поэт был слаб. В чем-то мелок, чтобы он спотыкался и падал.





Но это не вполне точно. Драматизм и глубина проблемы здесь как раз и кроется в том, что да, есть ранимое слабое существо, смертное и совершающее ошибки. Но в нем, этом смертном и слабом, рождается поэт как особое существо, с помощью автопоэзиса совершающего иные действия. Бессмертные творения. Литературная сволочь на них не способна. Потому она и поносила Мандельштама и Пастернака. С одной стороны, Мандельштам просил у власти подаяния, но в поэзии в отношении требовательности к себе был безупречен.

Мандельштам говорил: «Я не отрекаюсь ни от живых, ни от мертвых». Это было в 1937 году. Он подтверждает свою неуязвимость: «Они ничего не могут поделывать со мной как с поэтом, они кусают меня за переводческую ляжку...» [11, с. 205].

Поэт и царь

Бывают в жизни эпизоды, которые тестируют человека, просвечивают его насквозь, как томограф. Проявляют его и поверяют.

У Пастернака это был известный разговор со Сталиным 13 июня 1934 года. Но дело не просто в том, что это был разговор поэта с вождем. Это разговор-тест. Он равносильно великим творениям поэта, он выступает как такое же поэтическое высказывание, проявляющее позицию поэта.

Истинного и детального содержания разговора никто не знает. Разговор разошелся в десятках версий. Сам поэт его пересказывал по-разному и по памяти. Письменной записи не сделал. Разговор много раз пересказывался по принципу глухого телефона. Но ключевые реплики сохранились в памяти культуры.

Д. Быков при этом отмечает, что Пастернак избрал единственно правильную стратегию – не поддаваться на прямые вопросы, уходить от прямых ответов, переводить разговор, на другие темы. В итоге Мандельштам был спа-





сен, точнее его жизнь была продлена, а Пастернак оказался не в проигрыше.

Восстановим весь разговор (см. также у А.А. Ахматовой [3, с. 167–168], Н.Я. Мандельштам [11, с. 170–172], Д. Быкова, [4, с. 498–501]).

Звонок.

Голос: С Вами будет говорить товарищ Сталин.

Пастернак: Бросьте дурака валять! – бросил трубку.

Снова звонок: С Вами будет говорить Сталин. Если не верите, перезвоните по телефону (диктует номер).

Пастернак набрал номер.

Сталин: Говорит Сталин.

Пастернак: Здравствуйте, Иосиф Виссарионович.

Сталин: Дело Мандельштама пересмотрено и результат по нему будет благоприятен. Скажите, Мандельштам Ваш друг?

Пастернак: Поэты редко дружат. Они ревнуют друг друга, как красавицы. Мы с ним идем разными путями.

Сталин: Мы, большевики, не отрекаемся от своих друзей.

Пастернак: Все это гораздо сложнее. Мы просто разные...

Сталин: Почему Вы не обратились ко мне или в писательские организации? Если бы мой друг попал в беду, я бы на стену лез, чтобы ему помочь.

Пастернак: Если бы я не хлопотал, Вы бы, вероятно, ничего не узнали, а писательские организации не занимаются этим с 1927 года.

Сталин: Но он мастер? Мастер?

Пастернак: Дело не в этом.





Сталин: А в чем?

Пастернак: Ах, что мы все о Мандельштаме! Мне так давно надо с Вами поговорить...

Сталин: О чем?

Пастернак: О жизни и смерти ...

Сталин повесил трубку.

Пастернак многим рассказывал про этот разговор. Рассказал и Надежде Яковлевне. Она тогда же пересказала его Мандельштаму. Тот был доволен: «Он совершенно прав, что дело не в мастерстве... Почему Сталин так боится мастерства? Это у него вроде суеверия. Думает, что мы можем на шаманить.. А стишки, верно, произвели впечатление, если он так раструбил про пересмотр» [11, с. 173].

Что характерно – Осип относится к тем злополучным стихам как к «стишкам». Мол, хе-хе, произвели впечатление стишки-то, ты смотри-ка. Но вообще-то не шедевр, я еще лучше напишу, эка, невидаль.

А Пастернак относится серьезно к разговору. Как к чему-то судьбоносному. Пытался вождя перевести на разговор о вечном, о жизни и смерти. Сохранил свою позицию. И разговаривал с вождем на равных. Не юлил, не торговался. Пытался сказать, что дело не в Мандельштаме или Пастернаке как конкретных персонах. Давайте о жизни и смерти...

О чем Вы, Борис Леонидович? С кем?

Его Гамлет

Работа над Шекспиром шла долгое время. Она совпала с Большим террором. Перевод «Гамлета» ему заказал Мейерхольд, мечтавший всю жизнь его поставить самостоятельно, еще со времен совместной постановки «Гамлета» Г.Крэгом и Станиславским в 1911–1913 годах. Сразу на третий день после закрытия ГостИМа в 1938 году 10 января Пастернак пришел к Мейерхольду. Они договорились.





«Гамлет» – не просто перевод. Это полноценное произведение самого Пастернака. Первый вариант перевода поэт уничтожил. Второй он записал в 1939 году весной. Мейерхольд к тому времени уже сгинул в ГУЛАГе. Зарезали его жену Зинаиду Райх. А «Гамлет» не оставляет поэта в покое. В июне 1940 года перевод Гамлета опубликован в «Молодой гвардии».



1956 год. Фото А. Лесса

В ноябре 1939 года его перевод захотел послушать В.И.Немирович-Данченко, который стал репетировать «Гамлета» в переводе А. Радловой. В итоге Немирович сделал выбор в пользу перевода Пастернака. Но в 1943 году Немирович умер, репетиции продолжались с перерывами до 1945 года, когда по устному распоряжению самого Сталина его окончательно запретили.

Трагизм ситуации принца Гамлета был близок Пастернаку. Война по странному стечению обстоятельств вернула людей к нормальному человеческому существованию. Как чистка от скверны, от всего лживого и наносного. Катастрофа – она же и спасение. Именно трагизм войны вернул его самого к жизни. После войны он стал другим. Это совпало с переводом «Гамлета». Трагедия есть норма. Возвращение к ней так же естественно.

Шекспир его излечивал. Переводы становились своеобразной терапией. Написание и чтение трагедий возвращало его к жизни, преображало его. В 1940 году он пишет сестре Ольге Фрейденберг: «На днях я сдал перевод. Ставить его на правах первой постановки будут в художе-





ственном театре. Я до последнего дня не верил, что театру это разрешат. Ставить будет Немирович-Данченко, 84-летний *viveur* (прожигатель жизни, фр. – С.С.) в гетрах, со стриженной бородой, без единой морщинки. Перевод не за слуга, даже если он хорош. «*C'est pas grand-chose*» (Не велико дело, фр.). Но каким счастьем и спасеньем была работа над ним! Впрочем, что убеждать тебя: это ты писала об «Укрощеньи...». Высшее, ни с чем не сравнимое наслаждение читать вслух без купюр хотя бы половину. Три часа чувствуешь себя в высшем смысле человеком: чем-то небес-словесным, независимым, горячим, три часа находишься в сферах, знакомых по рождению и первой половине жизни, а потом в изнеможении от потраченной энергии падаешь неведомо куда, возвращаешься к действительности...» [16, с. 166].

Он также пишет отцу в феврале 1940 года: «Для меня этот труд был совершенным спасеньем от многих вещей, особенно от маминой смерти...» [15, с. 543].

Быть свидетелем – в том числе и зарабатывать переводами. Чтобы добывать деньги на жизнь, чтобы потом написать свой главный труд, хранить себя, терпеть. Он так усердно занимался переводами, писанием (ему действительно, в отличие от Мандельштама, нужен был стол, он много занимался заработками, исписал тысячи страниц), что заработал плесцит, воспаление плечевого нерва, не мог писать правой рукой. Также заработал конъюнктивит, воспаление глаз. Не мог вообще ни писать, ни смотреть. В итоге он научился писать и левой рукой.

Во время войны и при переводах Шекспира произошло преобразование и окончательный уход в метафизический горизонт. За рамки любого официоза, придворного порядка, литературной братии. Он пишет Надежде Яковлевне в 1945 году: «Связи мои с некоторыми людьми на фронте, в залах, в каких-то глухих углах и в особенности на Западе оказались многочисленнее, прямее и проще, чем я мог предполагать даже в самых смелых мечтаниях.. От моего бывшего ми-





ролюбия и компанейства ничего не осталось. Не только никаких Тихоновых и большинства Союза нет для меня, и я их отрицаю, но я не упускаю случая открыто и публично об этом заявлять. И они, разумеется, правы, что в долгу передо мной не остаются. Конечно, это соотношение сил неравное, но судьба моя определилась, и у меня нет выбора» [4, с. 651].

Главное, Пастернак делает то, что и должен делать поэт. В 1946 году (!), после войны, когда режим начинает все стремительнее разлагаться и сходить с ума, когда народ-победитель вновь загоняют в новый ГУЛАГ – в это время Пастернак пишет роман, пишет цикл стихов Юрия Живаго, в котором изображен иной мир, в который выпадаешь из этого совкового мира – за пределы, точнее, возвращаешься в тот мир, который забыт, который уничтожается, который расстреливается и в который вновь поэт впадает «как в ересь, в неслыханную простоту».

Тот самый сделанный выбор явно звучит в его «Гамлете».

*Гул затих, я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.*

*На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.*

*Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма
И на этот раз меня уволь.*

*Но продуман распорядок действий,
И не отვратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.*

1946





Потом будет сборник «Когда разгуляется». Здесь поэт отказывается и от библейской тематики. Говорит напрямую, без литературных посредников. Эта прямота иногда выходит боком. Поэт впадает в излишнее морализаторство:

*Быть знаменитым некрасиво.
Не это поднимает ввысь.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись...*

Но есть и такие стихи, которые отражают собственно смысл душевной работы.

*Душа моя, печальница
О всех в кругу моем,
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем.*

*Тела их бальзамируя,
Им посвящая стих,
Рыдающую лирою
Оплакивая их,*

*Ты в наше время ищурное
За совесть и за страх
Стоишь могильной урной,
Покоящей их прах.*

*Их муки совокупные
Тебя склонили ниц.
Ты пахнешь пылью трупную
Мертвецких и гробниц.*

*Душа моя, скудельница,
Все виденное здесь,
Перемолов, как мельница,
Ты превратила в смесь.*

*И дальше перемалывай
Все бывшее со мной,
Как сорок лет без малого,
В погостный перегной.*

1956





Но при этом трагизм жизни поэта происходил на фоне реального трагизма, который испытала его сестра Ольга Фрейденберг. Она – его главная, пожалуй, собеседница. До конца жизни понимавшая и принимавшая его такого как есть. Без оценок. Хотя и с обидой. Марину возмущала его юродивость. Фрейденберг в тяжелые годы блокады Ленинграда и после пыталась от него получить душевную поддержку. А он ей пишет о пейзажах из Чистополя. Она ему пишет о том, что она упала, выходя из трамвая, разбила лоб до кости. А он ей пишет о том, каков воздух в Чистополе и шлет ей перевод Гамлета [4, с. 46–48].

Его реакция странная. Реакция, человека, для которого на фоне жизни и смерти уже ничто не значимо. Его чувствовали иное.

Это по меньшей мере странно – писать о пейзажах на фоне разрухи. Писать это больной сестре. Но отметим, что рассказ о красоте мира центрируется на внимании к миру, а не к своей персоне. В то время как Ольга с возмущением и горечью корит его, напоминает, что она больна и ей не до пейзажей. Ольга ушла в обиду за жизнь, больше пишет о собственной трагической участи, коря счастливого брата за то, что тот находит силы писать о счастье в эту годину.

Хотя опять же мы приходим к этой страшной истине – свидетель должен терпеть, быть в подушку, стиснув зубы и смотреть, смотреть, смотреть.

Эта духовная работа ставит его на пределы

*Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.*

*До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.*





Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья.

О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.

О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впопыхах,
Локтях, ладонях.

Я вывел бы ее закон,
Ее начало,
И повторял ее имен
Инициалы.

Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.

В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.

Достигнутого торжества
Игра и мука –
Натянутая тетива
Тугого лука.

1956





Эти строчки – про пределы. Дойти до сути, до предела. Чтобы понять соблазн – надо ему отдаться? Чтобы понять ЛЕФ, надо вступить в него? Чтобы понять Маяка, надо полюбить его. А потом говорить, что даже и не был его другом. Чтобы понять Марину, надо полюбить ее, а потом порвать? А потом признаваться в том, что не понял ее сразу?

Эта странная ирония жизни. Сколько многие видели поэта в конце жизни! Его, свидетеля побед и катастроф, стоявшего по ту сторону... Его стали уже воспринимать как небожителя. К нему ездили на поклон. Чтобы увидеть, прикоснуться. Получить автограф на книжке. Быков привел пример про офицера, который возил книжки Пастернака по всем фронтам. Он случайно встретил его на фронте в числе писательской бригады во главе с Симоновым. И смог получить от поэта автограф. Для этого офицера поэт был уже свидетелем оттуда, из иного мира, свидетелем не этой жизни. Странной, иной, высокой. И давно забытой.

Попытка преобразования.

Удался ли опыт?

Известно сложное отношение к его роману. Известно также неприятие романа и теми, мнением которых мы дорожим.

Например, Иосиф Бродский в одном из своих интервью говорит: «...стихи, которыми завершается роман Пастернака, прекрасны, а роман плох. И плох он потому, что Пастернак – поэт, и когда он пишет стихи, он умеет подчиняться диктату языка, умеет устанавливать свои собственные нормы. В прозе ему это не удастся, и тогда он пытается опереться на то, что привык считать совершенным образцом прозы. А в результате роман получился неожиданно толстовским. Мертворожденным. Преобразование поэта в романиста почти никогда не удастся. Обратное происходит





В Переделкине. 1953 г.

легче: тому примеры – Томас Харди, Иван Бунин» [10, с. 296–297].

Оценка Шаламова также известна. Он ее изложил в письмах Пастернаку (см. также в моем очерке о Шаламове [20]).

Да. Варлам по-своему прав. Такого ГУЛАГа, как в романе, не было. Реально он другой. Он страшнее. И Варлам его видел. Он в нем жил. И чудом выжил. И язык народа в романе – лубок, не настоящий: «Ваш народный язык – это лубок, не больше. Словарь

там беден, бедность словаря компенсируется преимущественно интонациями за счет пересыпания речи матерщиной, а без нее он не представляет никаких “блезиров”... [16, с. 545–546].

Но литературная братия все поняла. Например, К. Федин сказал К.И. Чуковскому о романе: «гениальный, чрезвычайно эгоцентрический, гордый, сатанински надменный, изысканно простой и в то же время насквозь книжный» (цит. по: [4, с. 697]).

В миру Пастернак оказался окончательно одинок. Он ушел в иной мир. Не просто в Переделкино. Внешне он был для них дачником, а духовно он в ином мире и уже ничего не боялся.

Еще в 1946 году он пишет сестре: «В моей жизни сейчас больше нет никакой грыжи, никакого ущемленья. Я вдруг стал страшно свободен. Вокруг меня все страшно свое» [16, с. 218].





В 1952 году у Фебина в Переделкино сгорела дача. Пастернак помогал ему ее тушить. Потом ее вновь отстроили. Фебин собрал всех на новоселье. На почетном месте сидел Пастернак. Писатель-матрос Вс.Вишневский провозгласил тост за настоящего советского поэта Пастернака. Тот буркнул: «Всеволод, идите в п...ду». Все замерли. Пастернак повторил: «В п...ду!». Был скандал. Его как-то замяли.

Этот эпизод вряд ли был возможен в 20-е, 30-е годы. Пастернак никогда себе такого не позволял.

Или, например, он пишет письмо своему сыну в 1954 году: «Дорогой Женечка!... На все, что ты написал мне, скажу одно. Ты страшно все, может быть под влиянием мамы, преувеличиваешь: безвыходность своего положения, важность того, что будет с мамой в том случае, если ты перед ней выскажешься искреннее, мое значение (несуществующее), мою сердечность (существующую еще меньше). Ты пишешь: “Мы с тобой одной крови, папочка”. А на чёрта мне эта кровь, твоя или моя? Мне брюхом, утробой, а не только головой ближе всякой крови “Фауст”, за посылку которого ты меня благодаришь. Кроме теплоты субъективного мира есть ведь также и объективный, с которым заставляет мериться гордость и столкновения с которым надо выдерживать с готовностью спокойно, без истерики отступить или погибнуть» [4, с. 701].

Эта гамлетовская готовность сквозит во многих его письмах в 50-е годы. И также – его духов-



1956 г. Фото А. Лесса





ная аскеза. Он пишет в 1959 году старому другу Б. Ливанову, актеру МХАТА, который прозябал и скатывался в пьянство: «... дело не в вине и твоих отступлениях от правил приличия, а в том, что я давно оторвался и ушел от серого, постылого, занудливого прошлого и думал, что забыл его, а ты с головы до ног его сплошное воплощение и напоминание» [4, с. 703].

Он отказывается от старой дружбы, от ложных улыбок, рукопожатий, лицемерных поклонов, встреч, собраний, светской тусовки, трескотни никчемных разговоров. Уходит в поэзис как образ жизни. Он был радикален и искренне. За эту радикальность и искренность он дорого заплатил – друзьями, смертями, уходами, жертвами. Он об этом молохе душевной работы, перемолке и писал в стихах «Душа моя, печальница».

*Друзья, родные, милый хлам!
Вы времени приились по вкусу.
О, как я вас еще предам,
Лжецы, ничтожества и трусы!*

*Быть может, в этом божий перст,
Что нет для низости дороги,
Как у преддверья министерств
Покорно обивать пороги.*

1957

Этот милый семейный мирок, старый хлам, эти старые уже не нужные связи, эта светская суета. Все это он предаст.

В 1953 он пишет в письме философу и другу В.Ф. Асмусу: « ... тогда (в 1935 году) я был на 18 лет моложе, Маяковский не был еще обожествлен, со мной носились, посылали за границу, не было чепухи и гадости, которую я бы ни сказал, или ни написал и которой бы не напечатали, у меня в действительности не было никакой болезни, а я был тогда непоправимо несчастен и погибал, как заколдованный злым духом в сказке. Мне хотелось чистыми средствами и по-настоящему сделать во славу окруженья, которое мирволило



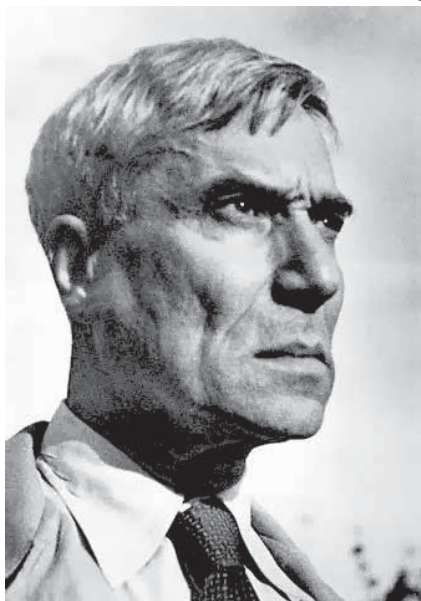


мне, что-нибудь такое, что выполнимо только путем подлога. Задача была неразрешима, это была квадратура круга, я бился о неразрешимость намерения, которое застилало мне все горизонты и загораживало все пути, я сходил с ума и погибал. Удивительно, как я уцелел, я должен был умереть тогда, как Адик*.

А теперь у меня сердечная болезнь, не считающаяся вымыслом**, я за флагом, не в чести, все знаки переменились, все плюсы стали минусами, но я счастлив и свободен, здоров, весел и бодр, и с совершенной легкостью сажусь за никому не нужного и не отделимого от меня Живаго...» [15, с. 615].

В своем радикализме и аскезе он как-то а-человечен, а-социален. Готов разорвать всякие личные связи. Он пренебрегает друзьями, сыном, старыми связями. Даже после смерти сестры Ольги Фрейденберг в июле 1955 года, которая его боготворила, он пишет другой сестре: «Я в последнее время уклоняюсь от встреч даже с близкими, даже со старшим сыном... Я здоров, полон внутренней силы и просто боюсь сказать, как счастлив» (цит. по: [4, с. 717]).

Читая эти строки, читая его переписку с Мариной, я иногда его просто ненавижу. Потому долго не мог понять и принять.



Переделкино.
1958–1959 гг.

* Сын З.Н. Пастернак, Адриан Нейгауз, умер в 1945 году после тяжелой болезни.

** В октябре 1952 году Пастернак перенес тяжелый инфаркт.





Но получается, что эта истовая христова аскеза и заставляет идти до предела, до неприятия социального и семейного привычного теплого мира. Эта аскеза во имя службы тянет поэта за тот предел, за которым уже никакие родственные связи не работают. Простые привычные теплые привязанности, привычные мерки здесь не применимы. Он действительно отдался той силе.

*Но продуман распорядок действий
И не отворотим конец пути...*

И смерть несчастной больной сестры, и старые дружеские связи уже не работают. Внешне это выглядит как какой-то эгоизм, себялюбие, гордыня. Но внутренне это и есть преобразование героя.

*И здесь кончается искусство
И дышит почва и судьба.*

Здесь происходит какая-то инверсия. В свое время он мог понять Марину, вовремя протянуть руку, найти нужные ей слова в начале 20-х. А теперь он даже не приехал на похороны сестры. Ольгу все равно не вернуть. Остается душевная и духовная работа.

*Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик. Как звезда.
Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты – вечности заложник
У времени в плену.*

1956

Хотя, конечно, для роли свидетеля он был весьма неряшлив и не обязателен. Мог потерять рукописи. Мог отдать письма Марины какой-то знакомой, которая их оставит потом в электричке.





Нам понятнее и почему-то ближе образ поэта-мученика, поэта-изгоя, которого распяли, расстреляли, затравили. В этом смысле проще понять мученичество Осипа, одиночество и самоубийство Марины, каторгу Варлама, ссылку Иосифа.

Но душевное здоровье Пастернака в конце его жизни мы почему-то понять не хотим. Нам подавай мучения. Нам подавай гонения и ссылки. Нам подавай новые печи Освенцима, в которых сжигают и огнем которых обогревают города.



Образ поэта-жертвы нам привычнее. Он греет душу задним числом. Это дает пищу для новых исследований, новых диссертаций.

А Пастернак вовсе не похож на жертву. Он прожил долгую плодотворную жизнь. Умер в своей постели. Любил и был любимым. Сменил многих женщин, которые рожали от него детей. Возраст 37-летнего поэта-самоубийцы к нему не подходит.

Он больше похож на свидетеля, очевидца, летописца, философа. Он служитель, готовый отстоять службу миру, не вмешиваясь в провидение. Молча. Не утирая слез.

*Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.*

...





Литература

1. Антропологический семинар-практикум «Духовные практики и стратегии». Первый день. Сообщение С.А. Смирнова. Новосибирск. 2008 // Сетевой ресурс: <http://www.antropolog.ru/doc/projects/antropseminar/antropseminar3>.
2. Асмус В.Ф. Творческая эстетика Б. Пастернака. // Б. Пастернак. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990.
3. Ахматова А.А. Сочинения в двух томах. – М.: Цитадель, 1996.
4. Быков Д.Л. Борис Пастернак. – 5-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 893 с.
5. Биbihин В.В. Грамматика поэзии. Новое русское слово. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 592 с.
6. Волков Соломон. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Независимая газета. – 2000. – 328 с.
7. Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6 т. – Т. 1. – М.: Педагогика, 1982. – 488 с.
8. Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака. – М.: Радуга, 1990. – 640 с.
9. Ивинская О.В. Годы с Борисом Пастернаком. В плену времени. – М.: Либрис, 1992. – 464 с.
10. Иосиф Бродский. Книга интервью. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Захаров, 2005. – 784 с.
11. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. – Вагриус, 2006. – 448 с.
12. Марина Цветаева. Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов. – М.: Вагриус, 2004.
13. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: В 2 т. – Л.: Советский писатель, 1990.
14. Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
15. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989. – 688 с.





16. Переписка Бориса Пастернака. – М.: Худож. лит., 1990. – 575 с.
17. Седакова О.А. Музыка. Стихи и проза. – М.: Русский миръ, 2006. – 480 с.
18. Седакова Ольга. Четыре тома. Том III. Poetica. – М.: Русский Фонд Содействия образованию и науке, 2010. – 584 с.
19. Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Осип Мандельштам // Человек.RU: Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2006. – № 2;
20. Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Варлам Шаламов // Человек.RU: Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008. – № 4.
21. Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Марина Цветаева // Человек.RU: Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2009. – № 5.
22. Смирнов С.А. Автопоэзис человека: Иосиф Бродский // Антропопраксис: Ежегодник гуманитарных исследований. – Ижевск, ERGO, 2010;
23. Флоренский П.А. Сочинения. У водоразделов мысли. Т. 2. – М.: Изд-во Правда, 1990.
24. Хоружий С.С. Улисс в русском зеркале. // Д. Джойс. Улисс. Ч. III. Комментарии. – М.: Знаменитая книга, 1994.
25. Хоружий С.С. Портрет художника. // Человек.RU: Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008. – № 4.
26. Хоружий С.С. Фонарь Диогена. Критическая ретроспектива европейской антропологии. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. – 688 с.
27. Цветаева М.И. Сочинения. В 2 т. Т. 2. Проза; Письма. – М.: Худож. лит., 1988. – 639 с.
28. Шаламов В.Т. Несколько моих жизней: воспоминания, записные книжки, переписка. – М.: Эксмо, 2009. – 1072 с.
29. Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 591 с.





Список иллюстраций

Тоска по мировой культуре Осипа Мандельштама

- Стр. 10.* Осип Мандельштам. 1908 г. Фото из изд.: Лекманов О.А. Осип Мандельштам. – М.: Мол. Гвардия, 2004. – 255 с. (Жизнь замечательных людей).
- Стр. 13.* Осип Мандельштам. 1914–1915 гг. Фото из изд.: М.И. Цветаева. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения, 1908–1941; Поэмы; Драматические произведения. – М.: Художественная литература, 1988.
- Стр. 18.* Осип Мандельштам. Портрет работы А. Зельмановой-Чудовской. (1913?). Фото из изд.: Лекманов О.А. Осип Мандельштам. – М.: Мол. Гвардия, 2004. – 255 с. (Жизнь замечательных людей).
- Стр. 27.* Автограф стихотворения М. Цветаевой «Никто ничего не отнял...», обращенного к О. Мандельштаму. Фото из изд.: Цветаева М. В завтра речь держу... Автобиографическая проза 1925–1937. – М.: Вагриус, 2004.
- Стр. 29.* Осип Мандельштам. 1923. Архив Мандельштамовского общества. Фото из изд.: Мандельштам Н. Об Ахматовой. – М.: Три квадрата, 2008. – 408 с.
- Стр. 33.* Осип Мандельштам. Около 1925 г. Фото М. Наппельбаума. Фото из изд.: Лекманов О.А. Осип Мандельштам. – М.: Мол. Гвардия, 2004. – 255 с. (Жизнь замечательных людей).
- Стр. 38.* Осип Мандельштам. Середина 1920-х гг. Фото М. Наппельбаума. Архив Мандельштамовского общества. Фото из изд.: Мандельштам Н. Об Ахматовой. – М.: Три квадрата, 2008. – 408 с.
- Стр. 40.* Осип Мандельштам. Сер. 1920-х гг. Фото из изд.: Мандельштам Н.Я. Воспоминания. – М.: Вагриус, 2006. – 448 с.





- Стр. 41.* Запись Н.Мандельштам стихотворения «Мой щегол...» с правкой рукой О.Мандельштама. Воронеж. 27.12.1936 г. Фото из изд.: Мандельштам Н.Я. Воспоминания. – М.: Вагриус, 2006. – 448 с.
- Стр. 42.* Осип Мандельштам. Одна из последних фотографий. 1937. Из изд.: Мандельштам Н.Я. Вторая книга. – М.: Вагриус, 2006. – 608 с.
- Стр. 47.* Осип Мандельштам. 1937. Фото из изд.: Лекманов О.А. Осип Мандельштам. – М.: Мол. Гвардия, 2004. – 255 с. (Жизнь замечательных людей).
- Стр. 62.* Осип Мандельштам. Фотографии следственно-го дела. 1938 г. Фото из изд.: Лекманов О.А. Осип Мандельштам. – М.: Мол. Гвардия, 2004. – 255 с. (Жизнь замечательных людей).

Последний суд Иосифа Бродского

- Стр. 71.* Иосиф Бродский. Фотография А.И. Бродского. Ленинград. Конец 1950-х (?). Фото из материалов Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. 2008.
- Стр. 77.* Иосиф Бродский. Фотография 1960-х гг. Фото из материалов Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. 2008.
- Стр. 83.* Иосиф Бродский на улице Пестеля в Ленинграде. Фотография А.И. Бродского. Конец 1967 г. Фото из материалов Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. 2008.
- Стр. 91.* Иосиф Бродский. Ленинград. 1970. Фото из изд.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Изд-во Независимая Газета, 2000. – 328с .
- Стр. 98.* Иосиф Бродский. 1962 г. Из архива Б.С. Шварцмана. Фото из изд.: Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 447 с. – (Жизнь замечательных людей).





- Стр. 106.* Иосиф Бродский. Дома. Ленинград. 1971. Фото из изд.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Изд-во Независимая Газета, 2000. – 328 с.
- Стр. 111.* Иосиф Бродский. Гринвич-Вилледж. 1978. Фото из изд.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Изд-во Независимая Газета, 2000. – 328 с.
- Стр. 119.* Иосиф Бродский и Владимир Высоцкий. Из архива Е.Б. и Н.В. Рейн. Фото из изд.: Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 447 с. – (Жизнь замечательных людей).
- Стр. 123.* Иосиф Бродский. Нью-Йорк. 1978 г. Фото из изд.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Изд-во Независимая Газета, 2000. – 328 с.
- Стр. 127.* Бродский в последние годы жизни. Из архива Е.Б. и Н.В. Рейн. Фото из изд.: Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 447 с. – (Жизнь замечательных людей).
- Стр. 133.* Иосиф Бродский читает свои стихи. 1990 г. Фото из изд.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Изд-во Независимая Газета, 2000. – 328 с.

Поэтическая тачка Варлама Шаламова

- Стр. 179.* Варлам Шаламов – студент Московского университета. Сер. 1920-х гг. Из фондов Вологодской областной картинной галереи. Фото из изд.: Есипов В. Варлам Шаламов и его современники. – Вологда: Книжное наследие, 2007. – 270 с.
- Стр. 181.* Варлам Шаламов. Фотографии из следственного дела. 1937 г. Фото из изд.: Есипов В. Варлам Шаламов и его современники. – Вологда: Книжное наследие, 2007. – 270 с.





- Стр. 185.* Варлам Шаламов. 1956 г. Фото из изд.: Шаламов В. Несколько моих жизней. Проза. Поэзия. Эссе. – М.: Республика, 1996. – 479 с.
- Стр. 189.* Варлам Шаламов. 1956 г. Фото из изд.: Есипов В. Варлам Шаламов и его современники. – Вологда: Книжное наследие, 2007. – 270 с.
- Стр. 192.* Варлам Шаламов с кошкой Мухой. 1965 г. Фото из изд.: Есипов В. Варлам Шаламов и его современники. – Вологда: Книжное наследие, 2007. – 270 с.
- Стр. 203.* Варлам Шаламов. Фото на членском билете Союза писателей. 1970-е гг. Фото из изд.: Есипов В. Варлам Шаламов и его современники. – Вологда: Книжное наследие, 2007. – 270 с.

Поэма конца Марины Цветаевой

- Стр. 239.* Марина Цветаева. 1911 г. Фото из изд.: Швейцер В.А. Быт и бытие Марины Цветаевой. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 591 с.
- Стр. 240.* Марина Цветаева. 1912 г. Фото из изд.: Цветаева М. В завтра речь держу... Автобиографическая проза 1925–1937. – М.: Вагриус, 2004.
- Стр. 247.* Марина Цветаева. 1924 г. Фото из изд.: Цветаева М.И. Сочинения в 2 т. Т. 1. Стихотворения 1908–1941 гг. Поэмы. Драматические произведения. – М.: Художественная литература, 1988. – 719 с.
- Стр. 257.* Марина Цветаева. Париж. 1926 г. Фото П. Шумова. Фото из изд.: Швейцер В.А. Быт и бытие Марины Цветаевой. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 591 с.
- Стр. 261.* Марина Цветаева за столом. Рис. А. Эфрон. Нач. 1930-х гг. Фото из изд.: Эфрон А. История жизни, история души. В 3 т. Т. 3. Воспоминания, проза, стихотворения, устные рассказы, переводы. – М.: Возвращение, 2008. – 392 с.





- Стр. 268.* Марина Цветаева. Понтайяк. 1928 г. Фото из изд: Швейцер В.А. Быт и бытие Марины Цветаевой. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 591 с.
- Стр. 271.* Машинопись стихов Марины Цветаевой «Моим стихам, написанным так рано...». Коктебель. 13 мая 1913 г. Фото из изд: Швейцер В.А. Быт и бытие Марины Цветаевой. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 591 с.
- Стр. 274.* Титул книги стихов Марины Цветаевой «Ремесло». Москва-Берлин, 1923. С дарственной надписью: Моему заочному другу – заоблачному брату Борису Пастернаку. Марина Цветаева. Прага. 9-но нов. Марта 1923 г.». Фото из изд.: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989.
- Стр. 293.* Автограф письма М. Цветаевой Б. Пастернаку. Медон. 31 декабря 1929 г. Фото из изд.: Цветаева М.И. Сочинения в 2 т. Т. 2 Проза. Письма. – М.: Художественная литература, 1988. – 639с.
- Стр. 302.* Марина Цветаева. 1940 г. Фото из изд.: Цветаева М.И. Сочинения в 2 т. Т. 2 Проза. Письма. – М.: Художественная литература, 1988. – 639 с.
- Стр. 304.* Марина Цветаева. 1941 г. Фото из изд.: Цветаева М.И. Сочинения в 2 т. Т. 2 Проза. Письма. – М.: Художественная литература, 1988. – 639 с.
- Стр. 305.* Заявление Марины Цветаевой в Совет Литфонда о приеме на работу посудомойкой. 26 августа 1941. Фото из изд: Швейцер В.А. Быт и бытие Марины Цветаевой. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 591 с.
- Стр. 307.* Дом в Елабуге, где 31 августа 1941 года скончалась Марина Цветаева. Фото из изд: Швейцер В.А. Быт и бытие Марины Цветаевой. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 591 с.





Высокая болезнь Бориса Пастернака

- Стр. 321.* Выпуск Московской пятой гимназии 1908 года. Выпускная фотография Бориса Пастернака. Фото из изд.: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989.
- Стр. 328.* Борис Пастернак. Райки. 1907 г. Фото из изд.: Быков Д.Л. Борис Пастернак. – 5-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 893 с. – (Жизнь замечательных людей).
- Стр. 330.* Рисунок Л.О. Пастернака «Борис Пастернак». Берлин. 1924 г. Фото из изд.: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989.
- Стр. 335.* Борис Пастернак – участник философского семинара Г.И. Челпанова. Фото из изд.: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989.
- Стр. 344.* Титул рукописи книги «Сестра моя жизнь» с четырьмя эпиграфами из Э. По, Н. Асеева, В. Маяковского, Н. Ленау. Фото из изд.: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989.
- Стр. 353.* Автограф стихотворения Б. Пастернака «Про эти стихи» 1919 года, вошедших в книгу «Сестра моя жизнь». Фото из изд.: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989.
- Стр. 358.* Борис Пастернак на похоронах Маяковского в Клубе писателей. 15 апреля 1930 г. Фото из изд.: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989.



- Стр. 360.* Борис Пастернак. 1927 г. Фото из изд.: Быков Д.Л. Борис Пастернак. – 5-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 893 с. – (Жизнь замечательных людей).
- Стр. 363.* Борис Пастернак в Чистополе. 20 июня 1943 г. Фото В.Д. Авдеева. Фото из изд.: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989.
- Стр. 367.* Борис Пастернак. Фото А.Лесса. 1956 г. Фото из изд.: Быков Д.Л. Борис Пастернак. – 5-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 893 с. – (Жизнь замечательных людей).
- Стр. 374.* Борис Пастернак. В Переделкине. 1953 г. Фото из изд.: Быков Д.Л. Борис Пастернак. – 5-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 893 с. – (Жизнь замечательных людей).
- Стр. 375.* Борис Пастернак. Фото А.Лесса. 1956 г. Фото из изд.: Быков Д.Л. Борис Пастернак. – 5-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 893 с. – (Жизнь замечательных людей).
- Стр. 377.* Борис Пастернак. Переделкино. 1958–1959 гг. Фото из источника: <http://www.pasternakmuseum.ru/spisok.php>
- Стр. 379.* Борис Пастернак. Контррельеф работы С.Д. Лебедевой на могиле поэта. Фото из изд.: Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы. В 2-х т. Т. 2. – Л.: Советский писатель, 1990. – 368 с.

Научное издание

Смирнов Сергей Алевтинович

АВТОПОЭЗИС ЧЕЛОВЕКА

**Философские очерки
по антропологии стиха**

Редактор *Есева Г.А.*

Подписано в печать 05.11.2011. Формат 60×90/16.
Усл. печ. л. 22. Уч.-изд. л. 24. Гарнитура Minion Pro.
Тираж 200 экз. Заказ № 248.

Отпечатано в ЗАО ИПП «Офсет».
630117. Новосибирск, ул. Арбузова, 4а.
E-mail: ofsets@cbnet.ru. Тел.: (383) 332-82-32

